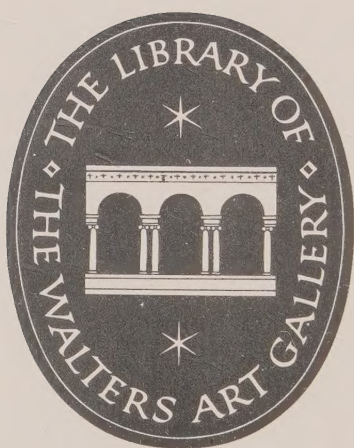


UNIVERSITY OF ARIZONA



39001003076059



(Presented by
Johnson Reprint
Corporation

MÜNCHNER
JAHRBUCH
DER BILDENDEN
KUNST



Digitized by the Internet Archive
in 2024

N
3
Mg
v. 7
19/2

MÜNCHNER
JAHRBUCH
DER BILDENDEN KUNST
UNTER MITWIRKUNG DER VORSTÄNDE
DER STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN
HERAUSGEGEBEN VON
LUDWIG VON BUERKEL
HANS STEGMANN
PAUL WOLTERS

VII. BAND
1912

OFFIZIELLES ORGAN DES
BAYERISCHEN VEREINS
DER KUNSTFREUNDE
(MUSEUMSVEREIN) UND
DER MÜNCHNER KUNST-
WISSENSCHAFTLICHEN
GESELLSCHAFT

MÜNCHEN
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY

Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH
Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile,
Munchen.

Copyright 1912

Y11456
unc 15, 1971

First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

INHALTSVERZEICHNIS

	SEITE
BRONZESTATUETTE EINER PANTHERIN VON DR. JOHANNES SIEVEKING / Mit 2 Gravüren	1
DAS HOCH- UND DEUTSCHMEISTERSCHLOSS ZU MERGENTHEIM VON DR. HANS KLAIBER / Mit 10 Textabbildungen	4
MORETTO UND MORONI. EINE CHARAKTERISIERUNG AUF GRUND ZWEIER MASSGEBENDER STUDIENBLÄTTER VON DR. GUSTAV FRIZZONI / Mit 2 Vollbildern und 5 Textabbildungen	28
QUATTROCENTO-PLASTIK DER SAMMLUNG LANZ-AMSTERDAM VON DIREKTOR DR. A. PIT / Mit 4 Tiefdruckätzungen, 2 Vollbildern und 20 Textabbildungen	39
DIE ERWERBUNGEN TSCHUDIS FÜR DIE ALTE PINAKOTHEK VON DR. AUGUST L. MAYER / Mit 11 Tiefdruckätzungen und 1 Autotypie	58
RELIEF EINES SPEERWERFERS VON PAUL WOLTERS / Mit 1 Gravüre und 1 Abbildung im Text	105
NIOBIDEN VON JOHANNES SIEVEKING UND ERNST BUSCHOR / Mit 22 Textabbildungen	111
DIE RÖHRERSCHE MADONNA MIT KIND VON HANS BALDUNG GEN. GRIEN VON GABRIEL VON TÉREY / Mit 1 Gravüre	147
DIE UMGESTALTUNG DER GOTISCHEN ABTEILUNG IN DER PINAKOTHEK VON RUDOLF OLDENBOURG	151
NIEDERLÄNDER DES 16. JAHRHUNDERTS IN DER ALTEN PINAKOTHEK VON RUDOLF OLDENBOURG / Mit 1 Gravüre und 1 Tiefdruck	161
ZUR ARBEITSWEISE EINIGER HERVORRAGENDER MEISTER DER RENAISSANCE VON ALOIS GRÜNWALD / Mit 4 Tiefdrucken und 15 Abbildungen im Text	164
VON DEN BAYERISCHEN FILIALGALERIEN. C. BAMBERG VON FRANZ VON REBER	178
ANSELM FEUERBACHS MÜNCHENER STUDIENZEIT VON HERMANN UHDE-BERNAYS / Mit 1 Tiefdruck und 11 Abbildungen im Text	189
EIN FAMILIENBILDNIS DES BALDASSARE ESTENSE IN DER ALTEN PINAKOTHEK VON WALTER GRÄFF / Mit 1 Gravüre und 7 Abbildungen im Text	207

BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN, DES BAYERISCHEN VEREINS DER KUNSTFREUNDE IN MÜNCHEN UND DES MAXIMILIANS-MUSEUMS DER STADT AUGSBURG	
K. ANTIQUARIUM 1911 VON DR. JOHANNES SIEVEKING / Mit 2 Textbildern	72
K. VASENSAMMLUNG 1911 VON DR. JOHANNES SIEVEKING / Mit 2 Textbildern	73
K. MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE 1911 VON PAUL WOLTERS	74
K. GLYPTOTHEK UND SKULPTURENSAMMLUNG DES STAATES 1911 VON PAUL WOLTERS	75
SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN 1911/12	75
K. ETHNOGRAPHISCHES MUSEUM VON L. SCHERMAN UND W. LEHMANN / Mit 31 Textbildern	83
DIE NEUERWERBUNGEN DES BAYERISCHEN NATIONAL-MUSEUMS IN DEN JAHREN 1911—1912 / Mit 8 Tafeln und 22 Bildern im Text . .	225
DIE ERWERBUNGEN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG 1911 VON HEINRICH PALLMANN	245
KGL. MÜNZKABINETT 1912 VON GEORG HABICH / Mit 1 Tafel . .	249
ANTHROPOLOGISCH-PRÄHISTORISCHE STAATSSAMMLUNG VON JOHANNES RANKE UND H. A. RIED / Mit 4 Bildern im Text	251
MITTEILUNGEN DER K. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK (HANDSCHRIFTENABTEILUNG VON GEORG LEIDINGER	255
DIE TÄTIGKEIT DES BAYERISCHEN VEREINS DER KUNSTFREUNDE (MUSEUMSVEREIN) VON JUNI 1911 BIS MÄRZ 1913	256
MAXIMILIANS-MUSEUM DER STADT AUGSBURG. BERICHT FÜR 1912 VON HAUTTMANN UND HANFSTANGL / Mit 5 Bildern	257



BRONZESTATUETTE EINER PANTHERIN

VON JOHANNES SIEVEKING

S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern wies mich unlängst allergnädigst darauf hin, daß das Schlößchen auf der Roseninsel im Starnberger See einige antike Gegenstände, nämlich Vasen, Bronzen u. a., beherberge, die einer besseren Aufbewahrung wert seien. Bei meinem Besuche daselbst im vergangenen Sommer lernte ich die Sachen kennen, und auf meinen Antrag hin wurde durch Vermittlung des K. bayerischen Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten von der Vermögensverwaltung S. M. des Königs Otto die Überführung der besseren Stücke nach München in das Antiquarium und die Vasensammlung genehmigt, wo sie jetzt als Leihgabe aus dem Kgl. Hausgut aufgestellt sind. Gleich auf den ersten Blick fiel mir in dem Glasschränkchen auf der Roseninsel die herrliche Bronzestatuetten einer Pantherin durch ihre lebhaft bewegte und die schöne blau-grüne Patina ins Auge, und eine genauere Betrachtung zeigte, daß uns in ihr ein aufs feinste durchgearbeitetes Werk antiker Kleinkunst erhalten ist, dessen Gewinnung für das Münchener Antiquarium lebhaft zu begrüßen ist.

Über seine Herkunft ist nichts näheres bekannt, aber die Patina weist ganz direkt auf Pompeji hin, und dazu stimmt, daß Herr Geheimrat v. Groth, der auf meine Bitte als Mineraloge die Bronze untersuchte, an ihrer Oberfläche Reste vulkanischer Asche, Augit und Olivin, festgestellt hat. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß schon König Ludwig I. die Statuette besessen hat, da er sie zweifellos seinen Sammlungen einverleibt hätte, man darf eher vermuten, daß König Maximilian II. sie gelegentlich eines seiner Besuche in Pompeji dort zum Geschenk erhalten hat.

Die Höhe des Tieres beträgt 0,14, die Länge 0,135 m. Der Erhaltungszustand der hohl gegossenen Bronze ist ausgezeichnet, nur auf der linken Seite des Körpers haften stärkere Reste der vulkanischen Deckschicht an, außerdem ist das linke Auge wohl durch Oxydations-Wucherungen verletzt, und aus dem gut erhaltenen rechten ist die eingesetzte Pupille herausgefallen. Das Weiße des Auges war mit Silber belegt, wovon eine kleine Spur erhalten ist. In Nachahmung des gefleckten Pantherfells sind, über den ganzen Körper verteilt, Rosetten mit gebogenen Strahlen eingraviert, deren Mittelpunkt erhaben aufgesetzte silberne Knöpfchen bildeten, die jetzt allerdings zum größeren Teil abgefallen sind.

Das sitzende Pantherweibchen — die Zitzen verraten das Geschlecht — blickt mit emporgerecktem Hals und zur linken Seite geneigtem Kopf nach oben und hebt die linke Vordertatze. Der Schweif ist zwischen den Hinterbeinen durchgezogen,

sein buschiges Ende wird an der rechten Flanke sichtbar. Trotz des aufgerissenen Rachens, in dem die vier Eckzähne sichtbar werden, fehlt dem Raubtier ganz der Charakter der Wildheit oder Angriffslust, die Körperhaltung ist lässig, in Kopfhebung und Blick liegt eher eine gewisse Hilflosigkeit, und die erhobene Tatze wirkt fast spielerisch. Salomon Reinach hat in seiner vortrefflichen Behandlung der schönen Bronzestatuette einer Pantherin im Besitz des Baron Edmond de Rothschild¹⁾ die Entwicklung dieser Tatzen-Bewegung in der antiken Kunst dargelegt; sie war ursprünglich heraldisch, wurde allmählich aber zu einer natürlichen und soll bei Löwen, Pantheren, Greifen und anderen phantastischen Tieren in einzelnen Situationen Drohung, in der Regel aber Unterwürfigkeit ausdrücken. Der Panther ist im bacchischen Thiasos, dem er von Kleinasien her angegliedert wurde, gezähmt worden, er nimmt an seinen Trinkgelagen Teil, und dient der ausgelassenen Gesellschaft als Zielscheibe ihrer Neckereien. In der statuarischen Kunst wird die Pantherin vom vierten Jahrhundert an zur attributiven Begleiterin des Gottes Dionysos, meist gleich einem treuen Hunde zu ihm aufschauend.

Da unsere Pantherin ihrer ganzen friedlichen Auffassung nach sicher dem bacchischen Kreise angehört, da sie sehr wahrscheinlich aus Pompeji stammt und vortrefflich gearbeitet ist, so ist es zu verstehen, daß vielfach der Gedanke laut ward und besonders von Laien gar mit großer Hartnäckigkeit festgehalten wurde, das Tier möchte vielleicht zu der berühmten pompejanischen Bronzestatuette des jugendlichen Dionysos, dem sog. Narziß²⁾ gehört haben. Diese Ansicht erledigt sich nun schon ganz äußerlich in negativem Sinne durch die Größenverhältnisse, die Pantherin ist zu klein, sie wirkt wie ein Puppenspielzeug neben dem Jüngling; ich wüßte auch nicht, wie man die beiden Figuren zu einer einigermaßen geschlossenen, einheitlichen Gruppe vereinigen wollte. Abgesehen hiervon glaube ich aber, daß S. Reinach vollständig Recht hat mit seiner Annahme,³⁾ daß die pompejanische Dionysos-Statuette, bei der man die ursprüngliche Zugehörigkeit der Basis zu bezweifeln nicht im mindesten berechtigt ist, als Einzelfigur kopiert wurde, mag auch das ihr zu Grunde liegende etwa lebensgroße Original, von dem bekanntlich zwei Marmorwiederholungen existieren,⁴⁾ mit einem Panther irgendwie verbunden gewesen sein. Das gleiche gilt auch von unserer Bronze und den ihr im Motiv nahestehenden Arbeiten, wie der schon erwähnten Pantherin der Sammlung Rothschild, der prächtigen Pantherin im Wiener Hofmuseum⁵⁾ und der dieser sehr ähnlichen aus Sammlung Pourtalès,⁶⁾ die ich als die schönsten Vertreter dieses Typus hervorhebe. Gewiß hat unsere Pantherin eine Hauptansichtsseite, das ist die auf unserer Tafel gegebene, in der das Schweifende

1) Mon. Piot IV, Taf. 10, S. 105. Reinach, Répertoire II 727, 6.

2) Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur, Taf. 384. Guida del museo di Napoli Nr. 817, Archäol. Jahrb. 1889 S. 113 (Hauser).

3) a. a. O. S. 108.

4) Österr. Jahreshfte I S. 139.

5) Sacken, Antike Bronzen, Taf. 44, I. Reinach, Rép. II 725, 4.

6) Jetzt verschollen. Reinach, Rép. II 725, 5.



sichtbar wird, das aufstehende Vorderbein nicht überschritten erscheint und die erhobene Tatze auf den Beschauer zu gebogen ist, aber andererseits ladet die Krümmung des Körpers und die Bewegung des Kopfes geradezu ein, die Bronze zu drehen und von allen Seiten zu betrachten. Dann erst wird man dem kleinen Kunstwerk wirklich gerecht, und leicht ergänzt sich die Phantasie den mit dem Tiere scherzenden Gott.

Die rundliche Schmiegsamkeit der Katzenart ist in Körper, Hals und erhobener Pranke in erster Linie betont, ganz anders wie an der neuerworbenen großen Pantherin aus Marmor in der Glyptothek,⁷⁾ die zum Sprunge bereit als Hüterin eines Grabmals gedacht, nur auf eine Ansicht berechnet ist. Sie gehört noch dem vierten Jahrhundert an, während die kleine Bronze, die allerdings dem Tier-typus keine wesentlichen neuen Elemente mehr hinzufügt, in ihrem Aufbau hellenistisch, in der Ausführung wohl römisch ist.

7) Münchner Jahrbuch 1911 S. 293 ff., Erwerbungsbericht von P. Wolters.



DAS HOCH- UND DEUTSCHMEISTERSCHLOSS ZU MERGENTHEIM¹⁾

Von HANS KLAIBER.

Das deutsche Haus zu Mergentheim verdankt seine Entstehung dem Eintritt dreier Brüder aus dem Geschlecht der Hohenlohe in den deutschen Ritterorden im Jahr 1219. Nach einer Ordenstradition wurde im Jahr 1255 unter dem Deutschmeister Dietrich von Grüningen und dem Komthur Andreas von Hohenlohe mit dem Bau einer Schloßkapelle begonnen. In kurzer Zeit schwang sich Mergentheim durch fortwährende Vermehrung seines Güterbesitzes zu einer der bedeu-

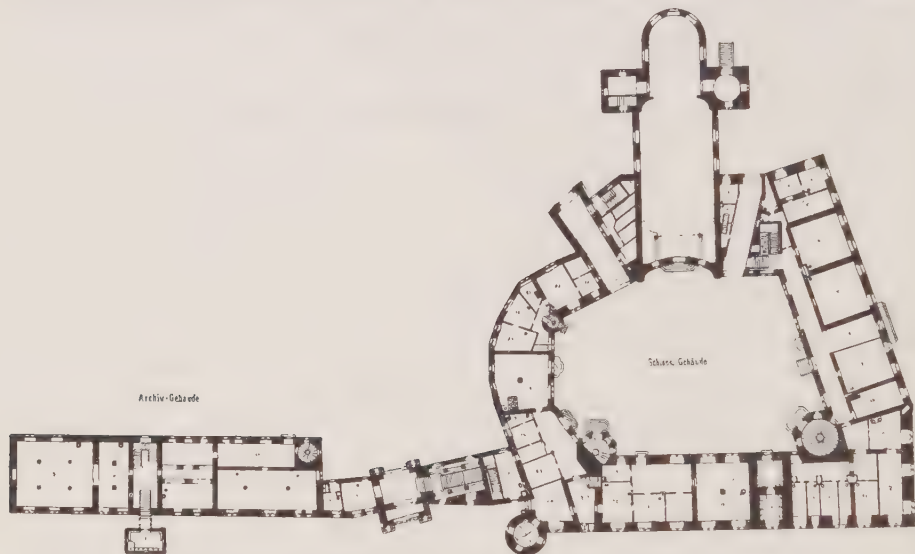


Abb. 1. Grundriß des Schlosses zu Mergentheim (nach Hoppe, Stadt und Bad Mergentheim 1911. Abschn. II B. Ebhardt, Das Deutschordensschloß Mergentheim).

tendsten Kommenden der fränkischen Ballei auf. Ein Hohenlohisches Wasserschloß, von der Tauber und dem Wachbach umflossen, mag den Rittersn zuerst als Wohnsitz überlassen worden sein und noch im Laufe des Mittelalters der neuen Bestimmung entsprechend zugerichtet worden sein. Ein großer Konvent befand sich niemals in Mergentheim; zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zählte er dreizehn Köpfe, später eher weniger als mehr, und die meisten Brüder werden als Hausbeamte bei der Verwaltung des umfassenden Güterbesitzes beschäftigt gewesen sein.

¹⁾ Die umfangreichen Bauakten, ältere und neuere Pläne und Aufnahmen haben die K. Archivdirektion in Stuttgart, das Bezirksbauamt Hall und das Militärbauamt II in Ludwigsburg bereitwilligst für diese Studie zur Verfügung gestellt. Zu besonderem Dank hat mich ferner Herr Hauptmann H. Schmitt in Waldenburg durch seine wertvolle und sachkundige Beratung und Beihilfe verpflichtet.

Ueber den ursprünglichen baulichen Bestand des Schlosses sind wir nicht unterrichtet; man kann immerhin vermuten, daß beim Neubau am Ende des sechzehnten Jahrhunderts teilweise die Grundmauern des niedergerissenen Hauses wieder benützt wurden. Am heutigen Bau dürfte, außer dem Unterteil des gewaltigen Blasturmes — so genannt, weil auf ihm der Hochwächter die Stunden ablies — in der Front gegen die Stadt hin, nichts über die sechziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts zurückgehen. Entscheidend für die Geschicke des Mergentheimer Schlosses wurde der Bauernkrieg. Als nämlich die Bauern die Residenz des Deutschmeisters, Schloß Horneck am Neckar, zerstört hatten, wurde ihm die Kommende Mergentheim, zunächst provisorisch, später dauernd als Wohnsitz zugewiesen. Bisher nur ein, wenn auch angesehenes, Deutschhaus und Wohnsitz eines Komthurs wurde es nunmehr mit der Ueberlassung an den Deutschmeister bzw. seit der Lostrennung Preußens den Hoch- und Deutschmeistern eine Fürstenresidenz und Sitz der deutschmeisterlichen Regierung. Daraus erklärt sich die Zuziehung berühmter Architekten und die beständige Ausdehnung des gesamten baulichen Komplexes vom sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. — Die allgemeine Anlage zeigen unsere Grundrisse. Das Schloß erhebt sich im Osten der Stadt, die mit der einen ihrer zwei Hauptstraßen daraufhin orientiert ist, als Zitadelle. Um einen inneren Hof gruppieren sich zwei gerade und ein halbrunder Flügel, im Osten stößt die Schloßkirche an. Der Westflügel setzt sich im äußeren Schloßhof, im Torbau und im langgestreckten Archiv fort. Rings um den äußeren Hof gruppieren sich Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude, dahinter dehnt sich der prächtige Schloßpark aus.

I. Die Renaissancebauten. Michael Bronner, Blasius Berwart, Balthasar Reißner.

Nachdem das nach dem Bauernkrieg wiederhergestellte Deutschhaus im Schmalkaldischen Krieg erneut gelitten hatte, beschloß der Hoch- und Deutschmeister Hund von Wenckheim (1566–72), ein dem Geschmack der Zeit und den neuen Ansprüchen genügendes Schloß zu erbauen und ließ im Jahr 1568 durch den Steinmetzen Michael Bronner mit dem Kanzlei- und Archivgebäude den Anfang machen. Es ist dies der südliche Teil des an den Torturm anstoßenden noch heute sogenannten Archives im äußeren Schloßhof, das in seiner Fortsetzung gegen Norden erst dem achtzehnten Jahrhundert entstammt. Die innere Ausstattung mit Täferwerk in Schränken fertigte der Schreiner Balth. Krezmaier, der einst als Geselle am alten Schloß in Stuttgart gearbeitet hatte, mit seinen Gehilfen Unger und Blomart. Da wir vom Wiederherstellungsbau nach 1525 nichts wissen, so beginnt die Renaissancebauperiode am Mergentheimer Schloß für uns mit der Kanzlei. War auch der Rohbau nach drei Jahren fertig, so zogen sich die Vollendungsarbeiten z. B. an den Giebeln noch länger hinaus. Der Südgiebel, zum Teil verdeckt durch den später angebauten Torturm, zeigt Pilastergliederung in drei Etagen; in den Füllungen gutgezeichnete steigende Spiralranken und zuoberst eine krönende Muschel. Anders ist der Nordgiebel behandelt mit seinen langgezogenen Voluten, der übrigens erst um 1738 an seine jetzige Stelle hinausver-

setzt worden sein kann. Während die im Innern aufsteigende Wendelstiege einfach gehalten ist, bietet das Portal noch Kunstformen: auf einem von rankengefüllten Pilastern getragenen Gebälke ruht das Wappen des Erbauers, beiderseits von einer Herme und Karyatide eingefasst.

Auch mit den vorbereitenden Arbeiten zum eigentlichen Schloßbau hatte Bronner begonnen und einen Teil des alten Hauses eingerissen, als er im Jahr 1571 starb.



Abb. 2. N.-W.-Wendelstiege von Blasius Berwart, 1574 vollendet.

Sein Nachfolger wurde Albrecht Daub; doch war er mehr zum technischen Bauführer bestimmt, die Anfertigung der Entwürfe und die künstlerische Oberaufsicht war einem anderen zugedacht. Am 19. November 1571 wandte sich der Deutschmeister brieflich an den Markgrafen Gg. Friedrich von Brandenburg zu Ansbach. Um sein Ordenshaus nicht ganz zu Grund und Boden sinken zu lassen, habe er einen Neubau beschlossen und dem Steinmetzen Mich. Bronner zu Mergentheim in Auftrag gegeben. Da nun dieser kürzlich gestorben, so habe er mit Blasius Berwart, Bürger zu Stuttgart, verhandelt und ihn bereit gefun-

den, den Bau zu leiten, wofern der Markgraf darum wisse und Erlaubnis gebe. Dieweil es nun mit solchem Bau soweit gekommen, daß kein anderer sich desselben leichtlich unterfangen könnte oder wollte, so bitte er den Baumeister nach Mergentheim zu beurlauben, von wo er jederzeit bedürftigen Falles von seinem Herrn wieder abberufen werden könne. Der Markgraf erlaubte seinem Baumeister, den Auftrag im Nebenamt anzunehmen; er trat in den Vertrag Bronners ein und übernahm das Hauen und Versetzen des Steinwerks in drei Teilen unter Aufsicht eines Meisters und Paliers. Dafür erhielt er jährlich 30 fl. und ein Kleid

zu 10 fl. bis zur Vollendung des Werkes, außerdem Unterkunft und freie Verpflegung für sich und sein Pferd bei seinen Inspektionsbesuchen. Seine neuen Visierungen zum Schloßbau wurden ihm außerdem mit 30 fl. honoriert. Berwart verakkordierte nun selbst wieder die verschiedenen Arbeiten an einzelne Handwerksmeister. Der Maurermeister Walter Lacher aus Martinszell im Allgäu erhielt 1573 die Maurerarbeit am Schloß vom Blasturm bis hinum zum Eck am schmalen kleinen Bäulein beim Kellerhals; ferner sollte er den (nordwestlichen) Schneckenturm, der damals in Arbeit war, erhöhen, eine Tür einbrechen und ein Fenster zur Beleuchtung der Wendelstiege einsetzen. Der Steinmetz Georg Beringer aus Wintzheim (Windsheim, Mittelfranken) übernahm im gleichen Jahr die Anfertigung der zwei Giebel, der eine am großen Zwerchhaus des großen Baues, der andere am kleinen Bau gegen die Kirche ob dem Kellerhals; er sollte dazu außer Schnörkeln (Voluten) verschiedene, ursprünglich für die neue Schnecke zugehauenen Bauteile, als Fenster, Giebel, Architrav verwenden. (Im Jahr zuvor hatte er mit 2–3 Gesellen das Grabmal des verstorbenen Deutschmeisters Hund von Wenkheim in der Gruft der Schloßkirche gefertigt). Die Zimmerarbeit am Neubau vom Blasturm bis zum Eck an der Kirche machte Jak. Walch aus Mergentheim, die Schreinerarbeit für 13 Stuben, 15 Kammern und 3 Kästen im mittleren und oberen Stock der schon genannte Krezmaier. Wenn uns auch die Handwerksmeister an sich wenig interessieren, so sind uns die Akkorde doch wertvoll, um festzustellen, was in den betreffenden Jahren in Arbeit war. Seit dem Jahr 1573 hört man nichts mehr von Berwart, doch verblieben seine Pläne natürlich beim Schloßbau; auch sein Tochtermann, der Steinmetz Antonius Jetzeler von Ansbach, und bald darauf Baumeister Daub scheinen sich zurückgezogen zu haben. Fragen wir nun, was Berwarts Anteil am Schloßbau ist, so stammt von ihm einmal der Gesamtplan mindestens für die Partie vom Blasturm bis zur Kirche, d. h. den größeren nördlichen Teil des Westtraktes gegen die Stadt hin und den bogenförmigen Nordtrakt mit den „alten Fürstenzimmern“; ferner der Entwurf zur nordwestlichen Wendeltreppe und den Giebeln. Damit ist der künstlerische Schmuck schon genannt. Die Mauerflächen sind nur durch die Fenster — im Prinzip spätgotische Kreuzstöcke, deren Kehlungen am unteren Abschluß eine kleine Renaissancevolute zeigen — gegliedert und bieten auf der Stadtseite einen kahlen, düsteren Anblick; die einzige Belebung bilden die welschen Giebel mit ihren Schnörkelumrissen, zumal der am Zwerchstock des Westflügels gegen den inneren Schloßhof mit seinen zwei Etagen jonischer Säulen auf hohen Postamenten. Wir wissen aus dem Akkord, daß sie unter Berwarts Oberleitung, somit nach seinem Entwurf, gefertigt worden sind. Das Meisterstück aber ist die Wendeltreppe. Daß unter der in den Kontrakten mehrfach genannten neuen Schnecke tatsächlich der nordwestliche Treppenturm zu verstehen ist, läßt sich sicher beweisen. Er ist einmal 1574 (nicht 1524, wie früher behauptet wurde) datiert, also zu Berwarts Zeit entstanden, und dann hängt er stilistisch mit Berwarts Kunst aufs engste zusammen. Sein Vorbild ist die schöne Wendelstiege im Göppinger Schloß, auf deren Windungen sich Weinlaub, von allerlei lustigem Getier belebt, hinaufrankt. Das Schloß in Göppingen aber ist im Lauf der

sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts von Aberlen Tretsch und Martin Berwart, dem Bruder unseres Blasius, vollendet worden. Indessen hat Blasius das Vorbild, das ihm sein Lehrmeister Tretsch und sein Bruder, mit dem er gelegentlich zusammenarbeitete, gaben, nicht einfach kopiert, sondern frei verwertet. Seine Schnecke ist freitragend aufgebaut, dünne tauähnlich gewundene Säulchen winden sich an Stelle der tragenden Spindel empor; auf der Unterseite der Treppe aber ziehen sich drei Ornamentbänder, den Emporsteigenden begleitend, bis zum oberen Abschluß hinauf: im einen senkrechte symmetrische Ranken und Vasen mit Delphinen, in den beiden äußeren Spiralranken, von reiner, völlig verstandener Zeichnung, klarer Anordnung und trefflicher Ausführung. Den vornehmlich in



Abb. 3. Schloßfront gegen die Stadt. Links das Archiv, in der Mitte der Torbau und rechts das Schloß mit dem Blasturm.

der oberen Hälfte angebrachten Zeichen nach zu schließen, dürften etwa 10 Steinmetzen an der Arbeit beteiligt gewesen sein. Da sich Berwarts Anteil am Ansbacher Schloß nicht mehr klar bestimmen läßt, da an seinem Königsberger Bau die Hauptzierde verschwunden und sein Plan nicht in allem zur Ausführung gekommen ist, schätzen wir die Wendelstiege von 1574 um so höher als beglaubigtes Denkmal seiner Kunst, das ihm den Ruf eines trefflichen Meisters der Stuttgarter Renaissancebauschule sichert. Ja sie darf als ein Wahrzeichen der deutschen Renaissance gelten: aufgewachsen in den gediegenen handwerklichen Traditionen der spätgotischen Steinmetzentechnik, vermochten sich unsere Baumeister im sechzehnten Jahrhundert noch nicht von den konstruktiven Gedanken der Gotik zu trennen, so sehr auch der welsche Formenschatz ihren ornamentalen Bedürfnissen zusagen mochte. So gehen denn die beiden Elemente oft genug eine bald mehr, bald weniger gelungene Verbindung ein. Mit Glück

hat unser Meister das für senkrechte und wagrechte Füllungen erdachte italienische Rankenornament auf die Windungen der Schnecke übertragen und so den spätgotischen Gedanken der kunstreich konstruierten Turmwendelstiege mit neuem ornamentalen Leben ausgestattet.

Auch im äußeren Schloßhof schlossen sich unter Heinrich von Bobenhausen (1572—1585) an die unter seinem Vorgänger erbaute Kanzlei neue Verwaltungs- und Wirtschaftsbauten an: Der Marstall (1579) von Steinmetz Christ. Hübner und Maurer Wolf Weiß, die Junkerstallung samt Getreidescheuer (1580), die Trapponei und ein Ochsenstall; und an der Schloßkirche wurden mit dem Umbau eines Turmes, Neuplattung und Neuausstattung Verbesserungen vorgenommen. Der nächste Deutschmeister, Erzherzog Maximilian, residierte zwar nicht im Mergentheimer Schloß, ließ aber darum die Bautätigkeit nicht einschlafen; unter ihm bzw. seinem Statthalter Freih. Marquard zu Eck, dessen Standbild im inneren Schloßhof errichtet wurde, entstand der Südflügel, an dem heutzutage freilich nichts mehr aus der ursprünglichen Bauzeit erhalten ist, als der große Schneckenturm in der Südwestecke des Schloßhofes.¹⁾ Als Spindel dient der bequemen, in breiten Stufen ansteigenden Wendeltreppe ein mächtiger Rundpfeiler, um den sich ein Netzrippengewölbe emporwindet. Ist auch letzteres, ein malerisch verschlungenes kunstvolles Gebilde, maßgebend für den spätgotischen Gesamteindruck, so verleugnet sich doch die Renaissance nicht ganz: an Stelle der Schlußsteine und Konsolen sieht man an den Kreuzungs- und Fußpunkten der durchgesteckten Rippen Schilde, deren eingeschnittene und gebogene Ränder Rollwerkornament aufweisen. Den Meister, dem der Entwurf der reichen und prächtigen Stiege zuzuschreiben ist, kennen wir nicht; die Bauakten verraten nicht, wem in den achtziger Jahren die Bauleitung oblag. Erst aus dem Jahr 1601 erfahren wir, daß der Steinmetz Balth. Reißner aus Lauchheim zum Ordensbaumeister mit 30 fl. Jahrgehalt bestellt; unter seiner Leitung mögen die Bauten des folgenden Jahrzehnts, von denen übrigens kaum mehr etwas erhalten ist, ausgeführt worden sein: die Maximilianskapelle am Ostende des südlichen Schloßflügels auf der Altane von 1602 (1736 wegen Baufälligkeit beim Umbau des Südflügels abgebrochen), ein Priesterseminar zur Heranbildung von Ordenspriestern in der früheren Pagerie von 1608 (1713 durch ein neues ersetzt), die Ausstattung des Rittersaals und Aenderungen am Westflügel, endlich ein Ballon- und Gartenhaus. — Der letzte bedeutendere Renaissancebau am Schloß ist der Hauptportalturm. Im Jahr 1626 erhielt der Steinmetz Georg Ernst von Gundelsheim den Auftrag, den Commenthursturm am äußeren Schloßgraben abzubrechen und den Torbau mit Säulen und Muscheln, wie das Modell, Abriß und Visierung ausweisen, unter Beihilfe eines Bildhauers für die Wappen und Statuen, zu verfertigen; der einheimische Maler Katzenberger übernahm die Fassung der prächtigen, phantastischen Drachenköpfe, die als Wasserspeier dienen. Der Torbau zeigt die reichste architektonische Behandlung von sämtlichen Schloßgebäuden: ein an französische Vorbilder gemahnender Aufbau von zwei Etagen gekuppelter

¹⁾ Abbildung 196 in Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland.



Abb. 4. Lageplan der Residenz, nach einem Original aus der Mitte des 18. Jahrhunderts gezeichnet von Hauptmann H. Schmitt.

Säulen dorischer und toskanischer Ordnung, zwischen ihnen Figuren-Nischen mit Muschelabschluß — zwei antikisierende Kriegerfiguren sind erhalten —, zuoberst eine giebelverzierte Haube; das Beschlägornament an den Säulenschäften und die geschweiften Umrisse des Daches tragen deutlich den Charakter der Spätrenaissance; auf der Innenseite das Deutschmeister-Wappen zwischen Herme und Karyatiden; der Name des entwerfenden Meisters ist nicht überliefert.

Wie sich im Lauf der Jahrhunderte aus der ehemaligen Wasserburg von bescheidenem Umfang ein bedeutender, durch fortifikatorische Anlagen geschützter Gebäudekomplex gebildet hat, lehrt uns ein Blick auf den Lageplan der Deutschordensresidenz. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entstanden, gibt er uns willkommenen Aufschluß über Lage, Gestalt und Verwendung der einzelnen Gebäude, die noch heute größtenteils stehen. Mit der Bebauung des äußeren Schloßhofs hatte bereits das sechzehnte Jahrhundert den Anfang gemacht, in den beiden folgenden schloß sich ein Kranz von Gebäuden in weitem Bogen um das Schloß herum; mit Ausnahme des Priesterseminars (10) waren es wesentlich Verwaltungs- und Wirtschaftsbauten, wie sie die Verlegung der deutschmeisterlichen Regierung und Residenz in das Mergentheimer Deutschhaus in stets wachsender Zahl notwendig machte. War doch zu Ende der Ordenszeit die Anzahl der Behörden und die Schar der Bediensteten, die im weiteren Komplex des Schlosses untergebracht waren, nicht gering: Im Jahr 1803 zählte man nicht weniger als 72 Beamte im Dienste des Ordens zu Mergentheim. Der ganze äußere Schloßhof wurde nun seit dem siebzehnten Jahrhundert mit einem Befestigungsgürtel umzogen. Gegen die Stadt zu lief der vordere Schloßgraben (35) von Norden nach Süden; vor dem Schloß selbst sprang er halbrund vor, auch ist hier noch ein „Vorzwinger“ vorhanden, der von dem vortretenden Defensionsturm aus bestrichen werden konnte. Auf den drei anderen Seiten zieht sich rings herum der hintere Schloßgraben (36); über ihm erhob sich die Schanze mit ihren fünf Basteien, die in Gestalt dreieckiger Kurtinen (37) aus dem Bering vorspringen. Ein zweiter äußerer Wassergraben lief unterhalb des Walles ringsum, so daß man auch den erweiterten Komplex wiederum als Wasserburg bezeichnen könnte. Vom Schloß aus erstreckt sich der lange Gartensaal (4) gegen Süden, und in gleicher Richtung führt der (1804 abgebrochene) Kapuzinergang (43) vom Gartensaal über die südliche Bastei, den äußeren Wassergraben und die Igersheimer Landstraße hinüber zum fürstlichen Betstübchen in der Mariahilfkapelle des vom Deutschmeister Kaspar von Stadion 1629 erbauten Kapuzinerklosters. Im Dreißigjährigen Krieg ließ derselbe Stadion die Residenz gegen die Schweden in Verteidigung setzen und weitläufige Befestigungen um Stadt und Schloß anlegen; diese wurden jedoch nach dem westfälischen Frieden wieder abgetragen und die eingeebneten Plätze angepflanzt. Dagegen sind die auf unserem Lageplan eingetragenen Schanzwerke und Gräben erst am Ende des XVIII. Jahrhunderts beseitigt worden; ein letzter Rest hat sich auf der Südostseite bis auf den heutigen Tag noch erhalten. Damit sind wir bereits ins achtzehnte Jahrhundert hineingekommen, das für unsere Baugeschichte wichtig ist, nicht nur um dessen willen, was es geschaffen, sondern auch, was es projiziert, aber nicht zur Ausführung gebracht hat. Unter den Gebäuden im Schloßhof dürfte das Priesterseminar (jetzt Kameralamt) sein jetziges Aussehen im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts erhalten haben und zwar durch den Maurermeister Fichtmayer, von dem wir 1726 hören, daß er den Seminarbau ohne Tadel erstellt habe. Die Pläne lieferte vielleicht der Baumeister Franz Keller in Ellingen, dem Vorort der fränkischen Ballei. Das langgestreckte Gebäude, mit einem Wohnstock über dem Parterre, hat ein Wappenportal mit Segmentgiebel, ohrenförmig gekröpfte Fensterrahmen und am Sockel

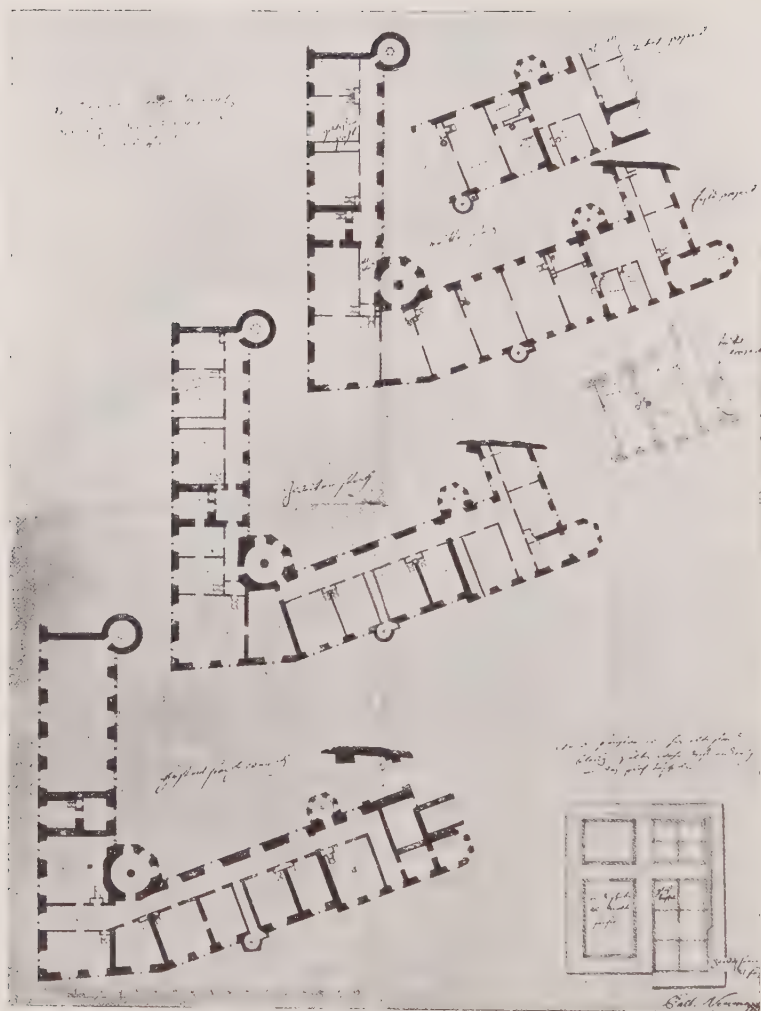


Abb. 5. Balth. Neumanns 2. Projekt für den Schloßumbau.

wie unter und über dem Gurtgesims Zierrahmen. — Mit Sicherheit können wir von Fr. Kellers Anteil am Schloßbau reden.

II. Die Baumeister der Barockzeit: Fr. Keller, Balth. Neumann, Fr. Cuvillié, Fr. J. Roth.

Balth. Neumanns Pläne.

Im Jahr 1725 hatte der Hochmeister „mißliebig vernommen“, daß der Baumeister Franz Keller, der in Mergentheim und Horneck baute, gestorben sei und forderte die

Hofkammer auf, einen Nachfolger vorzuschlagen. Diese nannte den Zimmermeister Ferd. Kirchmayer in Mergentheim, der zusammen mit dem Maurermeister Fichtmayer einem Bau wohl vorstehen könne. Nun trat aber ein Mann hervor, der in den nächsten Jahrzehnten die führende Rolle im Mergentheimer Bauwesen führen sollte, der Posthalter und Fuchswirt Franz Jos. Roth, ein gebürtiger Wiener; von Haus aus Bildhauer und Stukkateur hatte er sich unter Kellers Leitung beim Schloßbau zu Ellingen auch als Bauzeichner ausgebildet. Er ließ sich ermächtigen, in den Papieren des Verstorbenen nach den Baurissen für das Residenzschloß zu suchen, brachte sie nach Mergentheim und beantragte, daß ihm die Oberinspektion über den Schloßbau übertragen werde. Die Hofkammer war über sein Gesuch einigermaßen erstaunt: er sei zwar ein tüchtiger Stukkateur und Bildhauer, habe aber noch nie ein größeres Bauwesen geleitet. Ueberdies können die beiden genannten Werkmeister die Sache allein machen, wofern man nämlich Kellers hinterlassene Pläne zur Ausführung bringen wolle. Freilich konnte man sich mit denselben nicht recht befreunden, man vermißte die Regularität in der Einteilung der Räume, der Einziehung der Schiedwände und der Anordnung der Fenster und schlug dem Kurfürsten vor, es möchten weitere Bauverständige um Pläne und Anschläge ersucht werden, in erster Linie der kurfürstliche Baumeister Hans Gerg . . . (der Geschlechtsname war in M. nicht bekannt) in Koblenz. Kirchmayer fertigte einen Voranschlag nach Kellers Projekt, die Hofkammer ihrerseits wandte sich im Herbst 1725 an den „Artillerie-Obristwachmeister“ Neumann in Würzburg (er selbst unterschreibt sich Major) mit der Aufforderung, ein Projekt für den Schloßbau auszuarbeiten. Neumann ging gerne darauf ein und kam zweimal nach Mergentheim, zuerst wohl um die Situation kennen zu lernen, dann im Januar 1726, um seine 8 Risse der Hofkammer mündlich zu explizieren, etwaige Anstände an Ort und Stelle zu untersuchen und sich über die ortsüblichen Preise und Löhne zum Zwecke seiner Kostenüberschläge zu unterrichten; in einer eingehenden „Beschreibung der Grundrisse, Aufträge und Durchschnitte der M. Residenz“ vom 15. und 30. Januar erläuterte er die eingereichten Pläne schriftlich. Ein Hauptplan des Schlosses gab zunächst den dermaligen Zustand; die Grundrisse des ersten und zweiten Stockes stellten dar, wie er sich die Raumeinteilung im Süd- und Westflügel dachte, wobei Spezialrisse die Anordnung der Zimmer, Alkoven und Bedientengelasse verdeutlichten. Die Maximilianskapelle am Ostende des Südflügels sollte womöglich beseitigt und ein Balkon angebracht werden, um die schöne Aussicht in den Taubergrund zu genießen. Sollte sie bleiben, so müßte sie mit eisernen Schlaudern gefaßt und eine Treppe von den kurfürstlichen Wohnzimmern auf ihren tiefer liegenden Vorplatz hinabgeführt, auch der Sicherheit wegen Feuermauern eingezogen werden. Der Eingang in den Kapuzinergang ist um ein Stockwerk tiefer zu legen und die äußere Schnecke, durch die man zu ihm gelangte, entsprechend zu erniedrigen, wodurch die Aussicht in den neuen Fürstenzimmern gewinnt. Die große Wendelstiege mit dem Rippengewölbe zwischen Süd- und Westflügel soll als solche beseitigt und zum Vorplatz und Vestibül einer vom Erdgeschoß bis zum zweiten Stock hinaufgehenden Hauptstiege gemacht werden; für letztere legte Neumann einen beson-

deren Entwurf samt den Gewölben vor, wobei man nicht an die Baluster in der Zeichnung gebunden sei, sondern beliebige Variationen wählen könnte. Noch durchgreifender dachte er sich die Umgestaltung des langen Westtraktes gegen die Stadt zu. Von der Burggasse her sollte eine Einfahrt direkt auf die geplante Haupttreppe zu führen; der hohe Blasturm wird abgetragen, eine Fassade vor-



Abb. 6. Schloßkirche von N.-O.

gelegt, der runde Turm beim Torbau teilweise abgenommen und als Balkon eingerichtet, auf den man von dem Eckzimmer im zweiten Stock heraustreten kann, die Fenster sollen dem neueren Geschmack entsprechend abgeändert, endlich der Vorzwinger, der mit seinem Defensionsturm zur Zeit doch nicht mehr viel nützte, mit einer Brüstung versehen werden, auf der Postamente, Orangenbäume u. dgl. zur Zierde des Schlosses aufgestellt werden könnten. Zum Schluß faßte Neumann

seine Vorschläge in drei verschiedenen Voranschlägen zusammen: der höchste zu 19600 fl. sieht die Herstellung einer Fassade, Hauptstiege, neuer Fenster und Abtragung des Blasturmes vor; der zweite mit Beibehaltung des Blasturmes beläuft sich auf 12578 fl., der niedrigste zu 5578 fl. verzichtet auch auf die Aenderung des Schneckenturms und der Fenster. Am liebsten hätte der Baumeister natürlich den ersten Anschlag durchgeführt und es war ihm auch bei seiner mündlichen Konferenz gelungen, die Hofkammer für diesen günstig zu stimmen. Unter dem 31. Januar 1726 berichtete sie dementsprechend an den Kurfürsten. Die Abänderung der großen Wendeltreppe in einen Vorplatz für Bediente, woran derzeit Mangel sei, billigte sie und fand die Umgestaltung „der unbequemen hinteren großen Schnecke in eine kommodere, moderne, gebrochene Stiege zur Kommunikation der beiderseitigen Gebäude zu gleichem Antritt sehr anständig“. Man empfahl ferner die Einrichtung eines seitlichen Ganges im unteren Stockwerk und die Unterziehung von Schiedwänden, um die oberen ausgewichenen zu stützen und Räume für Silber- und Waschkammer, Zuckerbäckerei, sowie Gelasse für Lakaien, Trompeter usw. zu gewinnen; ebenso die Herstellung der Fenster ohne Kreuzstöcke und mit Verminderung der übergroßen Bruthöhe, während man bezüglich einer Fassade und der Abhebung des Blasturms, jedenfalls mit Rücksicht auf die Kosten, sich einer Ansicht zunächst enthalten wollte. Die Maximilianskapelle soll beseitigt und ihre Stiftung auf den Altar der benachbarten Schloßkirche übertragen und dafür eine kleine Hauskapelle in der Folge der Zimmer eingerichtet, der Kapuzinergang samt dem Schneckentürmchen erniedrigt und eine geheime Treppe von den kurfürstlichen Zimmern in den ersten Stock zum Eintritt in den Gang hinabgeführt werden. Bei solchen Plänen würde freilich die vorgesehene, jährlich zu verbauende Summe von 1000 Rthl. nicht reichen; vom billigsten Anschlag wird jedoch direkt abgeraten, da mit ihm keine „solche Kommodität und Ansehen“ erzielt werden könnte. Für seine Reisen und Baurisse erhielt Neumann 50 Rthl., der begleitende Ingenieur, der ihm beim Aufnehmen und Zeichnen behilflich war, 6 Rthl. Nachdem ihm ein kurfürstl. Reskript vom 18. Februar die Entscheidung des Hochmeisters kundgetan hatte, arbeitete er einen neuen Grundriß aus, der sich bei den Akten erhalten hat und hier reproduziert ist. Der mit dem Namen bezeichnete Plan gibt die Grundrisse der drei Geschosse des Süd- und Westtraktes: am Ostende des Südflügels springt die Maximilianskapelle vor, auf der Außenseite gegen den Garten die kleine Schneckenstiege zum Kapuzinergang. Auf der inneren Seite gegen den Schloßhof am Südflügel zuerst ein nicht mehr vorhandener Treppenturm, dann in der Ecke zwischen beiden Trakten die große Wendeltreppe, an der andern Ecke die Berwartsche Schnecke. In der Erläuterung des Planes schließt sich Neumann den Wünschen des Fürsten an und modifiziert dementsprechend sein Projekt. Die große Haupttreppe samt der Einfahrt von der Stadt her unterbleibt, der alte Schneckenturm wird beibehalten und nur der Eingang in den Oberstock durch Verschiebung etlicher Tritte größer und schöner gemacht. Die drei großen Zimmer im zweiten Stock des Flügels gegen die Kapuziner sollen die ganze Stockwerksbreite von der Garten- bis zur Hofseite einnehmen und nur die Feuerung verbessert werden. Da der Kurfürst die Alkoven

für nicht mehr modern erklärt hatte und eine richtige Schiedwand mit besonderem Schlaf- und Kammerdienerzimmer wünschte, so gibt Neumann (rechts oben im Plan) drei Vorschläge für die Anordnung von Kabinett, Schlaf- und Kammer-



Abb. 7. Inneres der Schloßkirche.

dienerzimmer, sowie für den Vorplatz zwischen dem Schlafzimmer und der Maximilianskapelle; das bisherige Zimmer des Beichtvaters wird Garderoberaum. Im mittleren Geschoß soll ein hellbeleuchteter, an der Hofseite durchlaufender Gang zur Schloßkirche hinüberführen, ein ebensolcher läuft darunter im Erd-

geschloß. Die Maximilianskapelle bleibt, und wird durch Schlaudern gegen Einsturz verwahrt. Sollten der Kosten wegen die Fenster im alten Stand bleiben, so wären sie wenigstens, dem modernen Geschmack entsprechend, nach der rechts unten im Plan gegebenen Zeichnung nach unten zu verlängern. Die zwei Zimmer neben dem Kapitelsaal (an der Ecke, wo die zwei Flügel zusammenstoßen) sind ineinander zu bringen, der große Saal im Westflügel in den beiden Obergeschossen zu 2 Haupt- und einem Nebenzimmer aufzuteilen. Für die Heizung schlägt der Baumeister runde Oefen vor, weil sie schöner und dauerhafter seien und weniger rauchen. — Nachdem Neumann seine dem Reskript gemäß revidierten Projekte vorgelegt hatte, wünschte man noch einen weiteren Sachverständigen zur Frage zu hören. So wurde der Jesuit Christoph Tausch aufgefordert, von Ellwangen nach Mergentheim zu kommen und daselbst ein Gutachten über Neumanns Entwürfe auszuarbeiten, das denn auch am 13. April vorgelegt werden konnte. Im allgemeinen billigte er die Pläne des Würzburger Baumeisters, seine Gegenvorschläge lassen vermuten, daß er über die speziellen Wünsche des Kurfürsten nicht genügend aufgeklärt worden war. Er will den Zimmern im zweiten Stock des Südflügels nicht die ganze Breite der Etage geben, vielmehr wie in den unteren Geschossen einen Gang auf der Hofseite freilassen, von dem aus die Feuerung der Fürstenzimmer besorgt wird. Die Maximilianskapelle ist nach seiner Meinung teilweise abzutragen, dem andern Gebäu in einer Linie gleichzumachen und der Dachstuhl in gleicher Höhe fortlaufend zu führen; schließlich empfahl er noch einige Aenderungen in der Raumeinteilung. Nun hätte die Ausführung der Pläne in Angriff genommen werden können und Neumann hatte auch einen entsprechenden Antrag gestellt, wenn nicht andere, dringendere Unternehmungen das Residenzbauwesen für längere Zeit in den Hintergrund geschoben hätten. In erster Linie erheischte der auffällige Zustand des Rathauses, eines stattlichen Renaissancebaues, den im Jahr 1564 ein Meister H. L. (nach Schmitts Erhebungen Hans von Erlenbach) errichtet hatte, sofortiges Eingreifen und Kirchmayer wurde mit der Reparatur betraut. Der Residenzbau aber sollte „successive und mit nicht allzustarker Erschöpfung des Aerari“ vollführt und im Lauf der nächsten Jahre überhaupt noch nicht verakkordiert werden; man begnügte sich mit den mehr vorbereitenden Arbeiten, wie Beifuhr der Materialien, und baute langsam am Erdgeschoß weiter. Nachdem aber der Rathausbau glücklich beendet war, verschob der Neubau der Schloßkirche die ernstliche Durchführung der Residenzpläne wiederum mehrere Jahre und als man endlich um die Mitte der dreißiger Jahre daranging, hatten sich inzwischen zwei andere Baumeister des Auftrages bemächtigt und Neumanns Projekte blieben unausgeführt bei den Akten. Damit endet die Neumannsche Episode in der Mergentheimer Baugeschichte, am Kirchenbau hat er keinerlei Anteil gehabt. Obwohl kurz und ohne praktische Folgen entbehrt sie doch nicht des kunstgeschichtlichen Interesses. Der Geist, aus denen Neumanns Vorschläge geboren sind, verrät deutlich den Wandel der baukünstlerischen Gesinnung und läßt die Gefühle verraten, mit denen der Baumeister der Barockzeit einem Renaissanceschloß gegenüberstand. Was an die wehrhafte Vergangenheit der Ritterburg erinnerte, wäre unter seinen

Händen verschwunden, vor allem der gewaltige Blasturm, der, symmetrischer Fassadenkunst spottend, als Wahrzeichen der alten trotzigen Burgenzeit mächtig emporragt. Keiner der Baumeister des 18. Jahrhunderts war ihm gewogen, mehr als einmal war ihm das Todesurteil gesprochen, aber er hat die Ungunst der Zeiten überdauert und wirkt noch heute wesentlich mit in dem ernsten, düsteren Gesamtbild des Schlosses. Auch das Rondell am Torbau, das aus einem geschützten Wehrturm in einen heiteren Balkon mit Aussicht auf die Stadt sich verwandeln sollte, ist in alter Gestalt erhalten. Aus dem Vorzwinger, der vom Blasturm bis zu dem genannten Rundturm läuft, sollte eine lustige Balustrade mit Zierbäumen und Bildhauerarbeiten werden. Denkt man sich noch die Fassade vorgelegt, eine Einfahrt mit Portal durchgebrochen, so wäre in der Tat in dem Flügel gegen die Burggasse die Metamorphose für den äußeren Anblick vollzogen, das feste Schloß in einen heiteren, schmuckvollen Barockpalast verwandelt. Der-

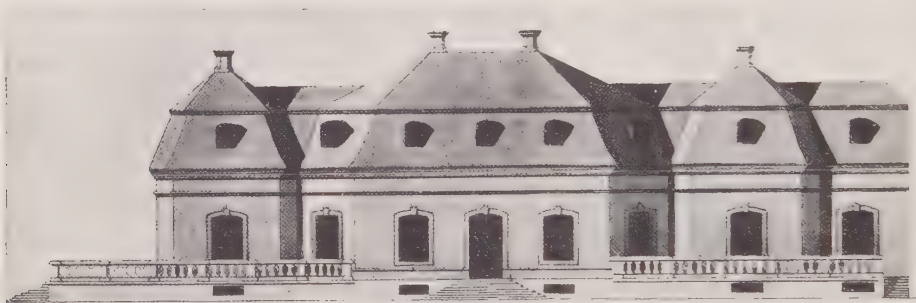


Abb. 8. Sala terrena, 1823 abgebrochen.

selben Forderung der Repräsentation wäre im Innern die schöne Wendeltreppe zum Opfer gefallen. Für den heimlichen Schatz an Zierkunst, durch den diese nach außen unansehnlichen Schneckentürme den aufsteigenden Beschauer erfreuen, die kunstreiche Spindel, das prächtige Rippengewölbe mit den Zierschilden hatte man keinen Sinn mehr, wichtiger erscheint eine große repräsentative Haupttreppe mit Balustrade und vorgelegtem Vestibül, die in dem Eintretenden von vornherein den imposanten Eindruck fürstlicher Pracht erweckt, ihn in gemachtem Anstieg von Podest zu Podest führt und beim Auf- und Absteigen dem Blicke wechselvolle perspektivische Durchblicke, ein reiches Spiel von Licht und Schatten eröffnet, ein würdigerer und bequemerer Ausgang zu Fürstengemächern als der Aufstieg durch die engen Schneckenwindungen einer Turmstiege. Wie sehr der Grundsatz der Kommodität bei der Raumeinteilung berücksichtigt war, zeigt ein Blick auf den Grundriß mit seinen verschiedenen Vorschlägen für die Anordnung der Wohn-, Schlaf- und Bedientenräume, den Zugang zur Kapelle und zur Schloßkirche, die Abteilung großer Säle in kleinere Zimmer; ferner die Rücksicht auf die Aussicht von den neuen Fürstenzimmern nach dem Taubertal und auf die

Gartenseite zu den Kapuzinern hinüber, schließlich das Wenige, was wir über die Vorschläge zur Inneneinrichtung erfahren. Dieselben Erwägungen spiegeln sich auch im Gutachten und Grundriß des P. Tausch wieder.

Die Schloßkirche.

In den Plänen und Erläuterungen, die Keller, Neumann und P. Tausch um die Mitte der zwanziger Jahre ausarbeiteten, wird der Schloßkirche¹⁾ mit keinem Wort gedacht. Der Plan eines Kirchenbaues tauchte erst im Jahr 1730 auf, als die vom Hochmeister Ludwig Anton in Rom erworbenen Reliquien des hl. Benignus nach Mergentheim überführt wurden, um daselbst ausgestellt und bei Gelegenheit in Prozession durch die Stadt getragen zu werden. Den Vorstellungen der Hofkammer entsprechend, daß die damalige enge und finstere Kirche kein würdiger Raum für solche Heiligtümer sei und darum ein Neubau „zu nicht geringem lustre“ des Hohen Ordens und des Schlosses selbst dienen werde, nahm Kurfürst Franz Ludwig die Neuerstellung der Schloßkirche in den Residenzbauplan auf. Am 8. Juli 1730 ordnete er von Schlangenbad aus an, daß „nach denen von dem Postverwaltern zu Mergentheim und Baumeistern zu Ellingen, Joseph Roth, verfassten Abrissen Unsere in zimblichem Unstandt sich befindende Mergentheimer Schloßkirchen gebaut und damit der ohngesäumte Anfang gemacht werden möge“; schon in der Woche darauf begann man mit dem Abbruch der alten Kirche und ließ den Schloßgraben auf der Ostseite einebnen, da der Neubau erheblich größere Ausdehnung erhalten sollte. Der Fürst mahnte, „alle ersinnliche precaution zu nehmen, daß in dem Schloßgraben, als wohin sich fast der ganze Chor sambt dem Kirchenturm und Sakristey ziehen wird, die Fundamenten tief genug gegraben und gelegt werden, damit diese durch das Wasser vors künftige keinen Schaden nehmen, auch die paramenta und was sonst in die Sacristey gehörig, gegen die feuchte und vermoderung genugsamb verwahret seien.“ Als Akkordant und Bauführer fungierte Kirchmayer, die Oberinspektion führte Roth, der Urheber der Pläne. Der Wechsel im Hochmeistertum, der nach Franz Ludwigs Tod im Sommer 1732 den Prinzen Clement August von Bayern, Kurfürsten und Erzbischof von Köln, auf den Stuhl erhob, brachte keine Verzögerung. Wohl aber führte sie einen Münchner Baukünstler auf den Plan, Francois Cuvillies d. Ä., der, wie man weiß, einst als Hofzwerg beim Wittelsbacher Fürstenhaus eingetreten war, um schließlich seine Laufbahn als hochangesehener und vielbeschäftigter Hofbaudirektor zu beschließen. Für den Außenbau der Kirche gab Cuvillies Ratschläge bezüglich der Oberlichter und Fenster an den Türmen und wie der Glockenstuhl zur Beförderung des Klanges einzuteilen sei. Das Baumaterial stammte aus Grünfelder Steinbrüchen, die extraschönen Quader der Fassade hauptsächlich aus Pfitzingen. Die drei gewaltigen Figuren, die ehemals in den Nischen der Westfront standen und 1885 wegen Schadhafteit herabgenommen und zerstört wurden, sowie zwei Urnen fertigte der Bildhauer Joh. Wagner aus Ellingen, ebenso das Wappen, und einen Teil der Kapitelle und Fensterschlußsteine, die übrigen der Bildhauer Peter Weyssel nach Roths

¹⁾ Vgl. Renard, Bonner Jahrbücher 100, Seite 91 ff. Schmitt, Tauberzeitung 1911, Nr. 131.

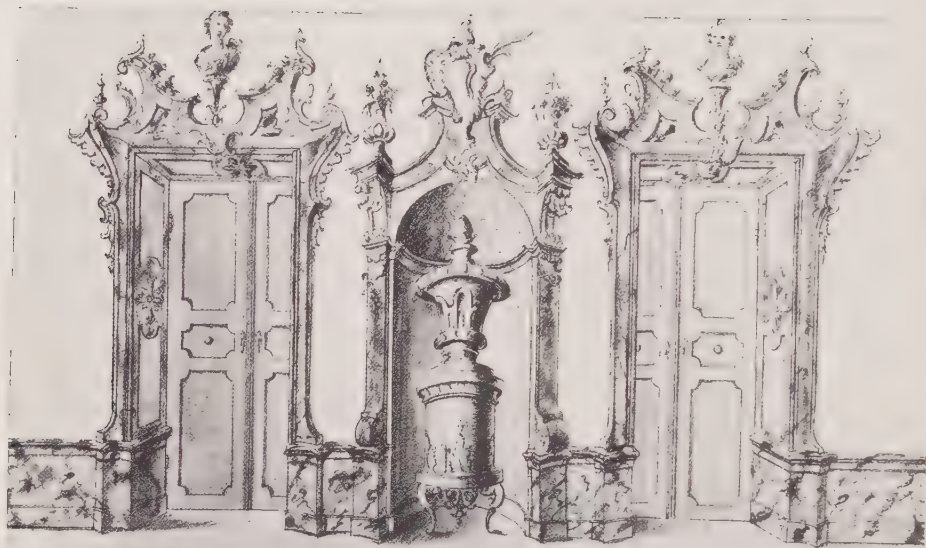


Abb. 9. Fr. Jos. Roths Stuckaturentwürfe für den Gartensaal.

Modellen. — Für das Innere lieferte Cuvilliés die Entwürfe zur Stukkatur in Chor und Langhaus (1734), die Ausführung erhielt Roth; ferner Vorschläge für die drei Altäre, die jedoch wieder verworfen wurden. Der Kurfürst, der überhaupt für jedes ornamentale Detail Spezialrisse zur Auswahl sich vorlegen ließ, wünschte, daß Roth, sowie Verständige in Italien neue Entwürfe für die Altäre anfertigten und approbierte schließlich Roths Abrisse für die Altäre, Kanzel, Sakristei, Oratorien und Gruft. Die Schnitzarbeit am Hochaltar lieferte Wagner, an Kanzel und Seitenaltären der Bildhauer Anton Grimbach in Mergentheim. Die Marmorierarbeit übernahm Joh. Kurtz aus Dinkelsbühl, die Fassung und Staffierung der Maler Seb. Schedel von Aub. Die aus Mörsheim bezogenen Marmorplatten bearbeitete der Würzburger Simon Giesheimer, die Kistler- und Eisenarbeiten machten die Hofschreiner J. C. Winckler und der Hofschlosser M. Eberle. Als Freskomaler wurde wiederum ein Münchner Künstler beigezogen, der Hof- und Theatermaler Nik. Gottfr. Stuber, der öfters mit Cuvilliés zusammengearbeitet hat. Die Gemälde für die drei Altäre wurden 1734 in Rom bestellt und mit 4000 fl. bezahlt. Schließlich sei noch die Orgel von Joh. Ad. Ehrlich aus Vachbach, das Chorgestühl von einem Mergentheimer Schreiner, wohl Winckler, und die 12 Apostelleuchter vom Rotschmied Joh. Jak. Schmit in Nürnberg erwähnt, so kennen wir die Geschichte der Erbauung und Ausstattung der Deutschordenskirche. Am 30. September 1736 wurden anlässlich eines Generalkapitels die Schloßkirche samt den drei Altären vom Hoch- und Deutschmeister konsekriert unter Assistenz des Würzburger Weihbischofs, der darauf noch den Altar in der Gruft weihte und als Andenken dafür Augsburger Silberarbeiten im Wert von 600 fl. geschenkt erhielt. — Balth. Neumann nennt in der großen Zahl der Kirchen, die unter der Regierung seines Fürsten gebaut worden sind, u. a. auch die Mergentheimer Schloßkirche und man hat ihn auf dies hin für ihren Urheber gehalten. Mit Unrecht; er steht mit ihr nur insofern in einer gewissen Beziehung, als auch er einst bei den Residenzbauplänen zugezogen wurde, und das mag der Grund sein, weshalb er sie anführt. Allein zur Zeit, da er konkurrierte, war ein Neubau der Kirche überhaupt noch nicht ins Auge gefaßt und später ist man auf ihn nicht mehr zurückgekommen: sein Name hat aus der Baugeschichte der Deutschordenskirche auszuschneiden. — Der Gesamteindruck des Innern ist nicht befriedigend, schon die Anordnung der Fenster ist wenig glücklich, wenn sie sich auch aus der Hereinschiebung der Kirche in den Schloßbau verstehen läßt. Wurden für die Stukkierung des Langhauses und Chors auch Skizzen von Cuvilliés einverlangt, so wußte doch Roth schließlich durch Anfertigung von Spezialentwürfen für die einzelnen Räume und Ausstattungsstücke dem Ganzen das Gepräge seiner zweifellos tüchtigen und gewandten Stukkateurskunst aufzudrücken. Großzügiger wirkt die Außenansicht, bei der, wie bemerkt, Cuvilliés beratend mitgeholfen hat. Im Grund sind es nicht mehr als zwei bis drei Motive, mit denen die gesamte Gliederung bestritten ist; ein glücklicher Gedanke ist die konkave Bildung der Hoffassade, in der die Kurve des „Rundbaues“ auszuklingen scheint und die selbst jetzt noch, ihres Statuenschmucks beraubt, ihren Eindruck nicht verfehlt.

Residenzbau.

Während die Reparatur des Rathauses und der Kirchenbau die Kasse in Anspruch nahm und Baumeister und Werkleute beschäftigte, hatte man den halbrunden Flügel mit den sogen. alten fürstlichen Zimmern in wohnbaren Stand gesetzt und dem Geschmack der Zeit entsprechend möbliert, wozu u. a. aus Straßburg Möbeldamast nach den von Kardinal Rohan ausgewählten Draperien in französischen Schlössern bestellt wurde. Nachdem nun die Kirche vollendet und der Gottesdienst wieder dorthin verlegt war, ordnete der Deutschmeister an, daß die Maxi-

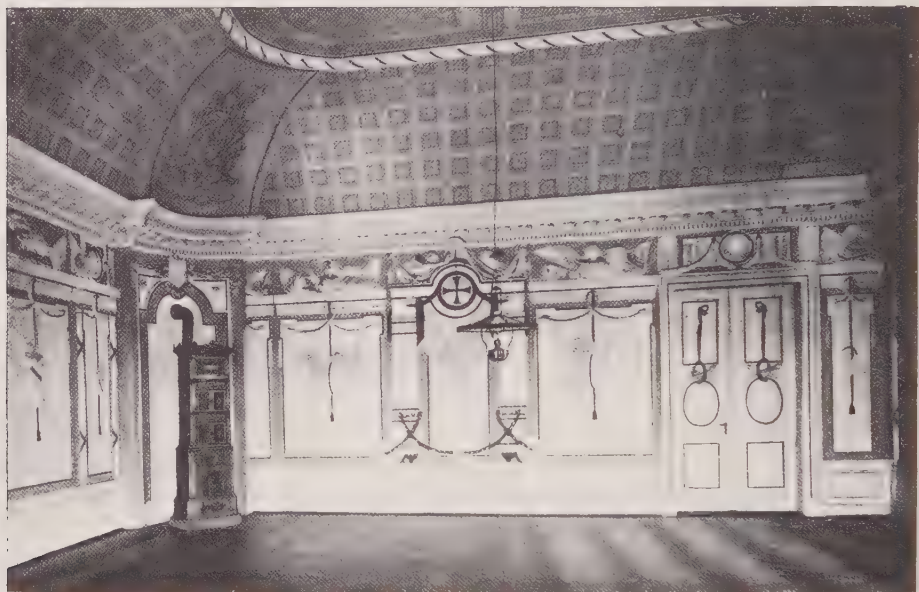


Abb. 10. Der Kapitelsaal von F. A. Bagnato.

milianskapelle ihrer Baufälligkeit halber nun doch abgebrochen und damit der Anfang zum Neu- (bezw. Um-) bau der Residenz nach Cuvilliés' Plan gemacht werde. Der kurbayerische und kurkölnische Hofbaumeister also war es, der Neumann beim Residenzbau aus dem Feld geschlagen hatte. Für seinen „Riß und Zeichnungen zur Hoch- und Deutschmeisterlichen Residenz“ erhielt er 300 fl. rhein., für seine Reise von München nach Mergentheim 117 fl. 30 Kr., wofür er in französischer Sprache quittiert. Auch Leveiller in Köln wurde zur Beratung der Pläne z. B. beim Gartensaal beigezogen. Um die Ausführung der Pläne hatte er sich nichts zu kümmern, sie war an Roth übertragen, der sich dabei nach Kräften bemühte, möglichst viel eigene, wirkliche oder vermeintliche Verbesserungen darin anzubringen. In einer Denkschrift legte er gleich zu Anfang eine Reihe teils

technischer, teils die Raumeinteilung betreffender Bedenken gegen Cuvilliés' Plan dar; ferner fragte er an, ob die Fenster auf der Seite gegen die Stadt in den Wohnräumen nicht à la moderne ohne Kreuzstöcke nach dem vormaligen Neumannschen Riß beliebt werden wollen. Der Kurfürst wünschte, daß man nicht von Cuvilliés' Riß abgehe, bevor er einen Augenschein genommen habe, überhaupt das Bauwesen bis zum nächsten Großkapitel, bei dem alle Zimmer notwendig seien, hinausschiebe; höchstens die Küche dürfe, jedoch ohne Aenderung am Plan, transferiert werden. Der Ostteil des Südflügels mit der Maximilianskapelle solle schleunigst unter Dach gebracht (nur dieser wurde wegen Baufälligkeit ganz neu aufgemauert, im übrigen war es ein Umbau) und die Fenster ohne Kreuzstock nach Neumanns Zeichnung gemacht werden, falls dadurch keine Difformität entstehe. Man zog also wenigstens in Einzelheiten das bei Seite gesetzte Projekt doch noch gelegentlich bei; im übrigen waren die großen Umgestaltungspläne, die Neumann vorgetragen hatte, zu den Akten gelegt und die ganze Sorge der Neueinteilung, speziell des Südflügels, zugewandt. Für die fürstlichen Zimmer, d. h. für die Innenausstattung bestellte man bei Cuvilliés besondere Abrisse, die Stukkaturen entwarf Roth, der sie auch in Akkord nahm; bei der Ausführung war auch der Stukkateur Jos. Wünsch beteiligt. Eine Aufstellung der Stukkaturarbeit im Südflügel sieht im Parterre 3 Zimmer, im ersten Stock 2 große herrschaftliche und 2 Bedientenzimmer, im Oberstock die 2 schönsten Eckzimmer gegen den Garten für den Kurfürsten, und 2 Kammerdienerzimmer vor, mit den Vorplätzen und Ganganfängen zusammen 20 separierte Stücke voraus. Die Arbeit wurde 1738—39 ausgeführt. Dagegen spinnen sich die Erwägungen über die Einteilung und Verwendung der einzelnen Räume jahrzehntelang weiter; noch im Jahr 1752 wünschte der Fürst eine genaue Prüfung, ob nicht dies eine oder andere „zu mehrerer Commodität und schönerem Ansehen“ besser eingerichtet werden könnte und ließ den Plan zu diesem Zweck an Roths Sohn nach Paris senden, damit er seine Gedanken darüber eröffne, wie man möglichst viel Egalität in die Gebäude bringen könne; und noch 6 Jahre später wird eingehend über die Treppenverbindung zwischen Südflügel und Kirche verhandelt. Die ganze Ausschmückung und Einrichtung des Neubaus, die wir uns in Anbetracht der Entstehungszeit um 1740 bereits in frühem Rokokostil zu denken haben, ist bis auf wenige klägliche Ueberreste, wie z. B. Teile von dick übertünchten, stückweise abgefallenen Stuckdecken in reicher Regenceornamentik verschwunden. Im Unterschied zu Neumann hat Cuvilliés die Raumeinteilung im ersten und zweiten Obergeschoß gleich gemacht und auf das Kabinettarrangement im ersten Stock verzichtet; durch Abwerfung der Maximilianskapelle, zu der sich der Kurfürst zuletzt doch entschließen mußte, gewinnt der Ostteil des Südflügels bei Cuvilliés eine einfachere Gestaltung; während endlich bei Neumann die Fürstenzimmer im zweiten Oberstock die ganze Etagenbreite eingenommen hatten, wurde nun wie in den unteren Geschossen auch hier ein auf der Hofseite durchlaufender Gang vorgelegt; man kam also auf die Vorschläge des Jesuiten Tausch zurück.

Zweiter Archivbau.

Gleichzeitig mit dem Schloßumbau erfolgte die Vergrößerung des Archivs im Jahr 1738. Auf dem Generalkapitel war beantragt worden, daß „ein neues, mit guten Gewölben versehenes Gebäu dem alten anzustoßen und selbes zugleich mit wohlverwahrten und transportablen Kästen gut zu versehen und zu einem gemeinschaftlichen Archivario ein tüchtiges dem Werk gewachsenes Subjektum auszusehen sei, auf daß man in Zukunft denen Balleien auß bedörfendem Fall zu Verthätigung ihrer Gerechtsame mit dener actis et documentis besser auszuhelfen vermöge und nicht mehr Ursach habe, sich mit dem Vorwand des Abgangs zu entschuldigen.“ Aus der Generalordenskasse wurden 12000 fl. dafür bewilligt. Der Kurfürst plante ursprünglich, den Neubau an die Trapponey anzuschließen, sah jedoch davon ab, um sich nicht die Aussicht von dem neuen Fürstenzimmer zu verbauen. So riß man den Nordgiebel des alten Archivs ab und stieß daran einen langen, unverzierten und kunstlosen Anbau, dem dann der abgenommene Renaissancegiebel aufgesetzt wurde. Die Bauführung hatte wiederum Kirchmeyer; im übrigen waren dieselben Handwerker wie beim Kirchenbau tätig. Zur Einordnung der Archivalien bestellte man 28 Kästen „für die Original- und Hauptdokumente, 49 für das Geheime Archiv, 200 für das Archiv in genere, 38 für Prozeßakten vor den höchsten Reichsdikasteriis, 10 für ditto coram commissariis, 3 für die prinzipalorischen Reichsakten und 6 für Kreissachen.“

Sala terrena.

Baugeschichtlich interessanter als die Archivvergrößerung ist die Sala terrena, der Gartensaal zu ebener Erde, der sich unter dem Kapuzinergang vom Südflügel des Schlosses aus in den Blumengarten hinein erstreckte. Im Jahr 1713 legte der Stukkateur Daniel Schenckh aus Frankfurt zwei Risse für die Stukkierung des Gartensaals vor; zur Ausführung kam (allein oder neben dem Schenckschen Riß) ein von Major Welsch dem Hochmeister übersandter Entwurf des Italieners Pozzi. Bald darauf, 1718, wurde jedoch der Raum zu einem Glashaushaus für die Orangerie umgestaltet. Unter Cuvilliés' Pläne für den Residenzbau befand sich nun auch der Entwurf zu einem Neubau der Sala terrena; Roth übernahm ihn mit einigen Abänderungen und schlug vor, den Saal mit zwei Nebenkabinetten zu erweitern zur Ueberwinterung der Orangeriegewächse, den Pulverturm zum Zweck dieser Vergrößerung abzubrechen und unter dem Saal einen Gemüsekeller anzulegen. Zugleich fertigte er Skizzen für die Stukkatur des Gartensaales an, die wir als Proben seiner Kunst abbilden. Sie zeigen ihn uns als gewandten und flotten Zeichner, der mit sicherer und freier Hand zu entwerfen versteht. Aengstlich und kleinlich nimmt sich dagegen ein Plafondentwurf von Wünsch aus, der sich gleichfalls bei den Akten erhalten hat. Seine Formsprache steht gerade auf dem Uebergang vom Regence- zum Rokokostil. Schon melden sich die wildausgezackten und zerrissenen Kämme der Rocailleornamentik, aber in den Rosettengitterungen, den guirlandentragenden Vögeln und der durchweg noch festgehaltenen Rücksicht auf symmetrische Verteilung des Zierwerks spüren wir Nachwirkungen der Ornamentstecher der Regence. Auf seinen Zusammenhang

mit der Kunst der fränkischen Dietzenhofer, z. B. in dem von ihm dekorierten Refektorium in Bronnbach, hat man schon öfter hingewiesen. Stuckmarmorierung ist an den Wänden reichlich angewandt; trefflich gelungen ist die Behandlung der Ofennische zwischen den hohen Türen. Indessen gerade diesmal fand Roth, der sonst seinen Willen fast immer durchsetzte, beim Kurfürsten mit seinen Vorschlägen keine Gnade; der Münchner Stukkateur Joh. Gutterstädter reichte einen Entwurf ein und erhielt 1745 den Auftrag, obwohl die beiden Mergentheimer Stukkateure Joh. Mich. Winneberger und Joh. Ad. Titey gegen die Bevorzugung eines Fremden protestierten, da sie als Deutschordensuntertanen „alle bürgerlichen onera so willigst als schuldig prästieren“ und darum Berücksichtigung verdienten. Nach außen präsentierte sich das Gebäude einfach: ein länglicher Trakt mit französischem Dach, ein größerer Saal, beiderseits von zwei kleineren Seitenräumen flankiert, davor eine Terrasse mit Balustrade. Oben waren 5 kleinere Bedientenzimmer mit eisernen Öfen, unten ein großer stukkierter heizbarer Gartensalon für Tanzfeste, Konzerte — auch Beethoven hat im Jahr 1791 mit der kurkölnischen Hofkapelle hier konzertiert — u. ä. Veranstaltungen. Nachdem die „Salatrena“, wie sie im Volksmund hieß, im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts kurze Zeit als evangelische Kirche gedient hatte, wurde sie, um die Unterhaltungskosten zu sparen, im Jahr 1822 auf Abbruch verkauft.

III. Die Bauten des Klassizismus: F. A. Bagnato. Joh. Hornstein. Ferd. Lipper.

War mit der Herstellung und Einrichtung der neuen Fürstenzimmer der Südflügel des Schlosses dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts angepaßt worden, so kam zum Schluß nun auch noch der Westtrakt gegen die Stadt hin an die Reihe. Im Jahr 1776 wurde der Baudirektor der Deutschordensballei Elsaß und Burgund F. A. Bagnato in Altshausen mit der Anfertigung von Plänen und Ueberschlägen zur Abänderung des Obergeschosses im Westflügel mit dem Rittersaal betraut. Da aber gleichzeitig der Baumeister Ferd. Hornstein von Oedheim die Trapponei (an der Stelle des heutigen Oberamtes) errichtete, verzögerte sich die Ausführung um einige Jahre. Im Kontrakt vom Jahre 1780 wurde bestimmt, daß der ruinoöse Salon und die ganze Zimmerflucht vom Kapitelsaal bis zum Rondell beim Torbau, d. h. der zweite Stock des Westflügels anders eingeteilt und hauptsächlich zu Gastzimmern aptiert werde. Zur Erzielung der *égalité* sollen die Kreuzstöcke denen im Südflügel gleichgemacht, ein einheitliches Gesims über den Trakt gezogen und an den Decken eine der derzeitigen Bauart angemessene Quadratur angebracht werde. Bagnato ließ die Arbeit durch seinen Palier Tschugg leiten; er selbst machte auf einem Inspektionsbesuch in Mergentheim weitgehende Aenderungsvorschläge. Das Gebot der *Egalität* schien dem nüchternen Klassizisten zu fordern, daß alles, was das Außenbild des Schlosses noch einigermaßen belebt, beseitigt werde, die Renaissancegiebel, der Blasturm und das Rondell beim Tor. Der Südgiebel des Westflügels fiel seiner Gleichmacherei zum Opfer; die übrigen Vorschläge wurden glücklicherweise abgelehnt, sonst böte das Schloß vollends einen kahlen und tristen Anblick. Nach außen

unterscheidet sich der Oberstock von den zwei unteren nur durch die andersartigen Fenster, für welche diejenigen am Südbau als Muster gedient haben. Im Innern ist der Kapitelsaal beachtenswert mit seiner gemalten Kassettendecke, seinem kriegerischen, den Ordensrittersaal symbolisierenden Fries und Wand schmuck in Gestalt von Fahnen, Trophäen, naturalistischen Ketten u. dgl., all das im steifen, etwas nüchternen und schwunglosen Arrangement des Zopfstils. Endlich machte ein dritter Archivbau bzw. Umbau den Beschluß im Schloßbauwesen. Die Verlegung des Ellinger Archivs nach Mergentheim erforderte neue Räume; von der Erstellung eines besonderen Gebäudes sah man ab, und baute statt dessen das vorhandene Archiv durch Einziehung eines hohen Spitzbogengewölbes und Neueinteilung des Raumes um; auch wurde die Lücke, die in der Nordwestecke des äußeren Schloßhofs damals sich noch zwischen Archiv und Trapponei befand, durch einen Zwischenbau ausgefüllt, und schließlich ein Haupttreppenhaus vom Torbau in den Westflügel erbaut. Die Oberleitung hatte der durch die Elisabethenkirche in Nürnberg bekannte Baudirektor F. Lipper, der übrigens im Zusammenhang mit verschiedenen Bauunfällen ebenso wie sein Bauführer Leutnant Diez schließlich in Ugnaden entlassen wurde.

Wohl hegten die letzten Hochmeister, von denen besonders Erzherzog Maximilian Franz der Residenz Interesse und Liebe entgegenbrachten, noch manche Pläne, wie z. B. die Anlage einer Sommerwohnung im Blumengarten, aber das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts bereitete nicht nur diesen baulichen Projekten, sondern dem Hochmeistertum und Ordensstaate selbst ein jähes Ende. — Das große Treppenhaus vom Torbau in den Westflügel machte tatsächlich den Beschluß der baulichen Unternehmungen.

Garten.

Seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts begann auch die Umgebung des Schlosses sich den Anforderungen einer barocken Fürstenresidenz entsprechend umzuwandeln. Der Blumengarten (33) mit dem Glashaus (13) entstand, später kam ein zweiter (34) südlich vom Schloß dazu; eine Fontäne „à la moderne“ und eine aus Genua durch Vermittlung des Düsseldorfer Hofgärtners Jan Betting bezogene Orangerie (1713) dienten darin zur Zier. Die fortifikatorischen Anlagen schwanden in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts um dieselbe Zeit, da auch die Stadt mit Erlaubnis des hohen Ordens ihre unnütz gewordenen Befestigungen eingehen ließ, die Stadttürme an Private abgab oder, soweit baufällig, zerstörte. Ende der siebziger Jahre fing man an, die Schloßgraben zu entwässern und einzuebnen; 1793 wurde der Wall abgehoben und auf der Südostseite mit Pappeln besetzt. Neben die im französischen Stil angelegten Blumengärten trat nun, dem Geschmack der Zeit gemäß, ein englischer Garten, von Fischgräben durchzogen; daran ein Wasserfall „mit wild irregulären Steinen, über die das Wasser rauschend Wellen werfend artig abschießt“ und das berühmte „Antendorf“. Die zur Fortpflanzung wilder Enten dienende Anlage stellte ein auf dem See schwimmendes und so gegen Raubzeug geschütztes Dörflein vor, in dem auch eine Kirche mit Uhrtafel und Wetterfahne nicht fehlte, so recht eine idyllische Spielerei im Geist der Zeit, die in romantisch-poetischer Belebung der Natur mit künstlichen Ruinen,

Tempeln, verfallenen Mühlen und Weilern ihre Freude fand. Schließlich kam noch ein Salet (chalet) oder chinesisches Gartenhaus nach Stahls Entwurf dazu, das noch heute am Saum des Schloßparkes zu sehen ist. Die Bäume des englischen Gartens aber sind im Lauf der Zeit über die Giebel hinausgewachsen, ein wohltuender landschaftlicher Hintergrund für das Ordensschloß, das auf der Stadtseite den Veränderungen der Jahrhunderte zum Trotz das unfreundliche Angesicht einer düsteren Zitadelle bewahrt hat.



MORETTO UND MORONI.

EINE CHARAKTERISIERUNG AUF GRUND ZWEIER MASSGEBENDER STUDIENBLÄTTER

VON GUSTAV FRIZZONI

Die neueren kritischen Bestrebungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte haben zweifellos wesentlich dazu beigetragen, daß das Interesse der Kunsthistoriker für die Handzeichnungen alter Meister gesteigert und damit auch das Studium auf diesem Gebiete intensiver gepflegt wurde. Das blinde Schicksal, das so oft in der Geschichte waltet, hat auch hier seine launische Macht offenbart, indem es von einem Teil der alten Künstler eine beträchtliche Anzahl ihrer Zeichnungen der Nachwelt erhielt, während von vielen anderen wenig oder gar nichts der Vernichtung entgehen sollte. Nun mag ja der Grund für dieses ungleiche Ergebnis zum Teil darin zu suchen sein, daß die einen in der vorbereitenden Kunst des Zeichnens viel fleißiger sich geübt haben als die anderen. Indes muß man doch annehmen, daß kaum jemals ein Künstler sich ausgebildet hat, ohne zuerst den Stift, die Feder oder die Kohle zu handhaben. Es müssen daher verschiedene andere Umstände dabei mitgewirkt haben. Rohe Unwissenheit, verheerende Ereignisse und vieles andere noch tragen die Schuld daran, daß es uns für immer versagt bleibt, unsere Vorfahren in ihrem innersten Geiste, nämlich in der allerersten Entstehung ihrer Schöpfungen, kennen zu lernen.

Daß übrigens in gewissen Schulen die Neigung zum Zeichnen mehr als in anderen ausgebildet war, ist nicht zu verkennen. Vergleicht man z. B. die Toskanische Schule mit manchen anderen, so ersieht man leicht, wie erstere in besonderer Weise auf dem Grund strenger Zeichnungsübung fußte, indem sie als diejenige auftrat, der es vorwiegend um die Ausbildung der Formen zu tun war. Gehört doch dieser Schule der größte aller Zeichner an, der als solcher alles umfassende Lionardo da Vinci, dem unbestreitbar kein Ausdrucksmittel in Kunst und Wissenschaft geläufiger war, als eben das Zeichnen. Diese Tatsache wird sich in vollem Umfange erst recht bestätigen, wenn einmal die vom italienischen Ministerium begonnene Sammlung und Herausgabe aller seiner in der gesamten Kulturwelt zerstreuten Blätter zu Ende geführt sein wird.

Im allgemeinen wird man zu der Annahme geneigt sein, daß die Maler, die man im eigentlichsten Sinne als Koloristen zu bezeichnen pflegt, weniger das Bedürfnis empfinden mußten, sich mit Vorstudien zu ihren Werken zu befassen. Wo sind denn beispielsweise echte Zeichnungen eines Velasquez aufzutreiben, und wie selten kommen nicht die des zweiten großen spanischen Malers Murillo vor? Eine imponierende Ausnahme macht freilich in dieser Hinsicht der Riese der holländischen Kunst, Rembrandt, dem es offenbar ein Bedürfnis war, seiner erstaunlichen Erfindungsgabe in tausendfachen Skizzen, als direkten Äußerungen seiner Gedanken, Ausdruck zu geben.

Eine Schule, in der im großen und ganzen verhältnismäßig wenig Zeichnungen vorkommen, ist die venetianische: besonders diejenige des goldenen Zeitalters,

d. h. des 16. Jahrhunderts. Den kostbaren Studienbüchern des alten Bellini (Jacopo) steht nur Spärliches von seinen Söhnen Gentile und Giovanni — und dieses nicht einmal ganz sicher — gegenüber. In Venedig selber, dem der Zufall das berühmte sogenannte Skizzenbuch Raffaels zudachte, hat sich von Tizian, von Giorgione, von Tintoretto so gut wie nichts aufgefunden, aus der späteren Zeit allerdings noch einige Kleinigkeiten, die leichter dem Untergange entgingen, aber an und für sich geringeren Wert besitzen, von Künstlern des Kontinents wie Paris Bordone, Lotto, Palma-Vecchio dagegen wieder so gut wie gar nichts. Sind uns desgleichen die tüchtigen Eigenschaften von Männern wie des Brescianers Moretto und des Bergamaskers Moroni hauptsächlich durch ihre Gemälde bekannt, so mag es nicht unangebracht erscheinen, hier ein paar Originalzeichnungen vorzulegen und zu besprechen, die in Zusammenhang mit ihren Malereien stehen. Die Zeichnungen befinden sich im Kupferstichkabinet des Nationalmuseums in Kopenhagen. Auf welchem Wege sie dorthin gelangt sind, läßt sich nicht angeben.

I.

Es handelt sich zunächst um eine freie Federskizze von Alessandro Bonvicino, allgemein unter dem Namen Moretto bekannt. Wer seine in der öffentlichen Galerie Martinengo zu Brescia aufgestellten Gemälde gesehen hat, dürfte kaum darin eine Vorstudie zu seinem „Abendmahl in Emaus“ verkennen. Die Zahl und die Stellung der Figuren, die gesamte Komposition führen uns sichtlich auf ein und denselben Grundgedanken zurück. Die Unterschiede in gar manchen Details aber, abgesehen von der Unmittelbarkeit in der Ausführung der Zeichnung, bürgen dafür, daß wir in derselben eine Originalarbeit vor uns haben. Mit frischem und raschem Zuge hat der Meister darin seinem Vorhaben, dem denkwürdigen Ereignis aus der evangelischen Geschichte malerischen Ausdruck zu geben, den ersten Gedanken gewidmet. Es galt ihm, hier nur das Wesentliche eben seines Vorhabens festzustellen. Das Übrige sollte weiterhin entweder in einer oder mehreren ausgeführten Studien verarbeitet oder vielleicht ohne weiteres direkt mit dem Pinsel auf die Leinwand endgültig nachgeholt werden. Nichts dürfte interessanter sein, als ein eingehender Vergleich ähnlicher Studien mit den ausgeführten Werken.

Fangen wir hier mit der schlanken weiblichen Figur rechter Hand an, so sehen wir, wie der Meister mit seinen malerischen Anlagen aus der ganz flüchtig angedeuteten Mädchengestalt das hübsche mit zierlichem Turbanhäubchen geschmückte junge Weib gestaltet, das den Tischgefährten den Speiseteller vorträgt. Die sinnige Vertiefung der zwei Jünger in die Worte ihres Heilandes beim Brotbrechen, bereits in der Skizze sichtbar, reimt sich vollends mit der in dem Gemälde sichtbaren, ungeachtet der mehrfachen Änderungen in den Gebärden und Bewegungen der drei Männer. Ein man möchte fast sagen giorgionischer Zug aber waltet in der prächtigen Gestalt desjenigen, der sich auf das Treppengeländer stützt, gleichfalls auf dem Blatte ganz summarisch behandelt und schon da als Zuschauer und stiller Teilnehmer an der wunderbaren Begebenheit gedacht. Mögen darin etwa die Züge des Malers in Person oder eher die des Stifters geahnt werden, genug, wir haben in dem ausgeführten Antlitze jedenfalls ein



Abb. 1. Federskizze Morettos zum Abendmahl in Emaus, in der Nationalgalerie zu Kopenhagen.



Abb. 2. Das Gemälde des Abendmahls in Emaus, von Moretto, in der Galerie zu Breszla. (Photogr. von Brogl, Florenz).

Bildnis, das durch seine poetische Auffassung und den Reiz der malerischen Darstellung den wertvollsten aus der ganzen venetianischen Schule des Cinquecento gleichgestellt zu werden verdient. Zum Glück ist von dem ganzen Gemälde gerade dieser Teil am besten erhalten, die übrigen Partien haben sichtlich gelitten und nachgedunkelt. Übrigens gefiel sich der Maler, der Neigung und dem Geschmack der Zeit gemäß, in der Aufnahme nebensächlicher Dinge. Das beweist die nachträglich auf die Leinwand gebrachte gemütliche Katze und der sorgfältig ausgeführte Tischuntersatz mit seiner kleinen Schublade.

Es wäre recht interessant zu wissen, wann und auf welche Veranlassung hin Moretto dieses sinnige Werk übernommen und ausgeführt hat — leider fehlen uns aber diesbezügliche Nachrichten vollständig, wie in den meisten ähnlichen Fällen. Dank der freundlichen Mitteilung des Direktors der genannten Kommunalgalerie, Dr. Julius Zappa (Schüler von Professor Ad. Venturi) haben wir nur soviel in Erfahrung bringen können, daß das Gemälde sich früher in der Spitalkirche des hl. Lukas befand. 1822 wurde es dann restauriert und im Verwaltungssaal des Spitals aufbewahrt, bis es als wertvolles Werk des Brescianer Malers ohne zu große Schwierigkeit erkannt, vom Stadtrate erworben und der Pinakothek einverleibt wurde. Trügt uns der Schein nicht, so dürfte seine Entstehung in den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts anzusetzen sein oder möglicherweise auch etwas später.

II.

In deutschen Landen ist Moretto hauptsächlich durch zwei Werke als vorzüglicher Maler bekannt geworden: einmal als Schöpfer der edlen hl. Justina mit dem anbetenden Donator in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien, und dann durch das mächtige Altarblatt, das eine der Hauptzierden des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. bildet. Wir haben uns hier nur mit dem letzteren zu befassen, mit dem farbenreichen Gemälde, das die Versammlung der vier Kirchenväter unter dem hochaufgebauten, von der Mutter Gottes und ihrem Kinde eingenommenen Throne darstellt: ein Werk, das sicher in die beste Zeit des Künstlers fällt, und auf dem Altare, dem es ursprünglich zugedacht war, einen ganz eigenen Reiz ausgeübt haben muß.

Gedenkt man der Urheber solch monumentaler Schöpfungen, so kann man sich gar wohl vorstellen, daß sie keineswegs erfreut gewesen wären, diese Werke den Stellen, für die sie speziell ausgeführt worden, entzogen zu sehen, um in ganz anderen Räumen, in einer Reihe mit anderen beliebigen Werken aufgestellt zu werden. Allein die neueren unvermeidlichen Weltumwälzungen haben gar mannigfache Änderung mit sich gebracht. Hat denn nicht auch Raffaels Hauptmeisterwerk, dessen Erhaltung an Ort und Stelle die größte Sorge hätte sein sollen, von ihrem hohen Sitze, dem Hauptaltar in der zierlichen Kirche des hl. Sixtus in Piacenza, herabsteigen müssen, um in einer nordischen Hauptstadt in einem verhältnismässig kleinen Käfig, von einem wenig würdigen weißlichen Rahmen umschlossen, dem Kunstfreunde präsentiert zu werden?

Kehren wir aber zum Werke unseres Moretto zurück, so möchten wir uns gerne vorstellen, wo es entstanden und wie es da wirken sollte. Leider ist uns die genaue



Abb. 3. Das Gemälde der Kirchenväter, von Moretto, im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt.
(Photographie vom Brückmann, München).

Antwort auf diese Frage versagt. Beachtet man aber die Art und Weise des Aufbaues in der Darstellung des Gemäldes, so bemerkt man leicht, wie sehr sie derjenigen anderer Altarblätter des Meisters aus den Kirchen seiner Vaterstadt entspricht. Wir möchten daher keinen Anstand nehmen, auch dieses Werk dort entstanden zu denken.

Später mußte es jedoch seinen ursprünglichen Platz verlassen; aus welchen Gründen, entzieht sich unserer Kenntnis. Wie nämlich aus den wohlbegründeten Angaben des Katalogs der Frankfurter Galerie zu entnehmen ist, fand das Werk nach einer Reihe von Jahren Aufstellung in einer Kirche in Rom, und zwar in der dem hl. Karl Borromäus auf dem Corso gewidmeten, die erst im Jahre 1612 als lombardische, noch immer bestehende Nationalkirche gegründet wurde: alles Tatsachen, die bereits von mehreren älteren Führern der ewigen Stadt erwähnt worden sind. Zur Zeit Napoleons I. aber kam das Gemälde in die Sammlung des Kardinals Fesch, aus der es dann in das Städel'sche Institut überging.

Die hauptsächliche und wertvollste künstlerische Leistung in dem Werke besteht unbestreitbar in seinen malerischen Reizen und in der Harmonie seiner einzelnen Teile. Vermißt man in der Tat in den Figuren den feinen religiösen Gehalt der früheren Meister, so kann man doch nicht anders, als vor dem

Reichtum des Stofflichen in Verwunderung stehen. Sind die vier stattlichen Figuren der Kirchenväter hervorragend in der höchsten Pracht ihrer Gewänder, so beweist die Erscheinung der im Grunde ganz menschlichen Gestalt der Mutter mit dem kräftigen Kinde eine plastische Künstlerschaft, die lediglich durch die geschickte Art der Malerei hervorgerufen wird. Und wie wirkt noch der



Abb. 4. Zeichnung zweier Kirchenväter von Moroni, in der National-Galerie zu Kopenhagen.

Hintergrund dazu durch die luftige wohlgebaute Räumlichkeit mit den festlichen, dreifach hindurchgezogenen Blumenranken, während unterhalb des breiten Sitzes ein aus feinem Brokat bestehender Teppich herabfällt!



Abb. 5. Das Gemälde der vier Kirchenväter, nebst Johannes, von Moroni, in S. Maria Maggiore zu Trient. (Photographie Unterveger).

der ganz glaubwürdigen, auf der linken Seite unten stehenden Anführung seines mit ganz ähnlicher Tinte geschriebenen Namens,¹⁾ sondern auch aus dem Umstande,

¹⁾ Die Schreibart Morone, wie sie dort vorkommt, ist für den Maler in Bergamo eben die geläufigste.

Bei all dem finden wir aber doch zugleich einen sonderbaren Fehler in der Perspektive, der jedem Beschauer auffallen muß: er besteht darin, daß durch das zu weit vorgerückte Aufhängen der Kurtine hinter der Hauptgruppe die letztere nicht die notwendige Vertiefung erhält, die im Verhältnis zu den vier vorderen Figuren berechnet werden muß.

Mit diesem Gemälde im Zusammenhang steht nun die zweite der angedeuteten Zeichnungen, die wir haben betrachten wollen. Mit Federumrissen, Tuschat- tierung und weißen Schlaglichtern ausgeführt, nimmt sie in tatsächlicher Wiederholung die Figuren des hl. Hieronymus und Augustin auf, mit ganz genauer Übereinstimmung sogar in den kleinsten Nebensachen: von den drei Schleifen am Buche des ersteren, bis auf die Edelsteine an den Handschuhen des zweiten. Es ist also leicht daraus zu entnehmen, daß wir es hier, im Gegensatz zur vorangehenden Zeichnung, keineswegs mit einer Vorstudie zum Gemälde zu tun haben. Sie ist trotzdem insofern beachtenswert, als sie zweifellos von dem bekanntesten Schüler Morettos, dem Bergamasker Gio. Battista Moroni, herrührt. Es ergibt sich dies nicht nur aus

daß uns ein anderes bedeutsames Gemälde bekannt ist, in dem der Bergamasker das bereits erwähnte des Brescianers deutlich nachgeahmt, ja zum großen Teil direkt kopiert hat. Letzteres dürfte zugleich noch einen weiteren Beweis dafür liefern, daß Moretto das Bild in dem engeren Gebiete seiner Heimat ausgeführt hat. In der so stark das Gepräge der blühenden venetianischen Kultur und Kunst tragenden Stadt Trient pflegen alle Reisenden die monumentale Kirche Santa Maria Maggiore zu besichtigen. Ist sie doch nicht nur als Versammlungsraum des Tridentinischen Konzils bekannt, sondern sie enthält auch eine Reihe interessanter Kunstwerke. Darunter befindet sich rechter Hand ein Altarbild, das ohne weiteres als ein Werk Morettos gezeigt wird. In der Tat wird man beim ersten Anblick an keinen anderen Meister denken, sondern sofort an den Schöpfer des großartigen Gemäldes aus Frankfurt erinnert. Zu dieser Auffassung wurde man wohl vor allem durch den Umstand verleitet, daß sein Zeitgenosse und Mitbürger Girolamo Romanino mehrfach für Trient gewirkt und sich auch längere Zeit dort als Dekorator des wundervollen fürstbischöflichen Schlosses aufgehalten haben muß.

Diesen äußeren Erwägungen stehen aber gewichtigere Gründe entgegen: es dürfte daher heutzutage niemand mehr unser oben bereits ausgesprochenes Urteil widerlegen, daß es sich in diesem Werke um ein Gemälde Moronis handle. Wer seine in mehreren Ortschaften der Provinz Bergamo und in Mailand vorkommenden Kirchenbilder gesehen, wird ohne weiteres bestätigen können, wie viel er darin, namentlich in seiner früheren Zeit, jedoch mit bedeutend geringerem Talent, seinem Lehrer abgelauscht. Wie weit er gegen ihn zurücksteht, läßt gerade das Tridentinische Gemälde erkennen. Denn das Beste, was wir darin finden, ist eben in den vier dem Originale nachgebildeten Kirchenvätern nachzuweisen. Die Änderung an der einen Gestalt, nämlich an derjenigen des hl. Augustinus, die sich hier fast im Profil zeigt, läßt sich keineswegs als glücklich bezeichnen. Ganz ungeschickt und lahm aber ist der vom Maler selbst in der Mitte zur Füllung des Raumes eingeführte jugendliche hl. Johannes; und die auf den Wolken sitzende Gottesmutter samt den kleinen, mit viereckigen Gesichtern versehenen Cherubsköpfen rufen durchaus einen kalten Eindruck hervor. Ist es ja eine unschwer zu erweisende Tatsache, daß Moroni ebenso sehr sich als tüchtiger Bildnismaler erweist, wie er auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst phantasielos und ärmlich bleibt.

Übrigens können wir zur Bekräftigung dieser unserer Bestimmung bezüglich des erwähnten Werkes ein interessantes Zeugnis aus älterer Zeit anführen. Es wird uns von einem Schriftsteller des XVII. Jahrhunderts geliefert, der das Gemälde keinem anderen Meister als Moroni zuschreibt. Im Jahre 1673 veröffentlichte nämlich in Trient ein dortiger Gelehrter namens Michelangelo Mariani ein Buch, das den Titel führte: *Trento col Sacro Concilio ed altri notabili*. Es enthält u. a. auch eine Beschreibung der Stadt. Wo der Verfasser auf die Kirche S. Maria Maggiore zu sprechen kommt, hebt er folgendermaßen an: „Doppo il Duomo è notabile in Trento la chiésa di Santa Maria Maggiore. Non è delle più grandi di fabbrica: ma peròuntuosa, d'ordine Dorico; l'esterior in particolare è tutto



Abb. 6. Himmelfahrende Maria; Zeichnung von Moroni, in der K. Galerie zu Venedig.

in crostato di rossa pietra, tendente al marmo con frontispicio nobile alla gran Porta, ma non finito: sì come quel della Porta d'ostro è adorno di statue in pietra e intagli a perfezzione.“

Bei der Schilderung der darin vorkommenden Kunstwerke rühmt er besonders die großartige Orgel, welche mit den nunmehr verschollenen, von Romanino im Jahre 1531 ausgemalten Türflügeln versehen war, und fährt dann folgendermaßen fort: „Tra gli altari quel dé quattro Dottori della Chiesa è il più stimabile, man del Moroni, come quel di San Gio. Batt. a dirimpetto è ricco d'oro, e si stima pur di Pittura quel de 'tre Magi. Il volto di questa chiesa a un solo arco sarebbe tanto più ragguar = devole, se fosse dipinto a misura del Coro, dove altamente spicca a guazzo (d. h. a fresco) il Trionfo in Cielo di Maria, tra una gloria d'Angeli.“ D. h.: Unter den Altarblättern ist dasjenige der vier Kirchenväter das schätzenswerteste, von der Hand Moronis usw.

Hier möge nun noch bemerkt werden, daß dieses Werk nicht das einzige ist, das den bergamasker Maler mit Trient in Verbindung gebracht hat. In derselben Kirche bekommt man nämlich noch ein zweites Gemälde von ihm zu sehen, das die allein stehende heilige Nonne Clara mit dem Sakramentsgefäß darstellt. Bekannt sind seine lebensgroßen Bildnisse der Ma-

druzos, die sich bis vor kurzem im Hause der Barone Salvadori befanden, jetzt aber durch Verkauf nach Amerika ausgewandert sein sollen. Ebenfalls in Trient befindet sich wohl noch (im genannten Hause) eine Anbetung der Könige, wiederum irrtümlich für ein Werk Morettos ausgegeben. Dem Schreiber dieser Zeilen endlich widerfuhr es in einem anderen Hause adeliger



Abb. 7. Mariä Himmelfahrt von Moroni, in der Pfarrkirche zu Cenate (Photographie Taramelli).

Trienter Abstammung, zwei andere Werke (männliche Brustbildnisse) betrachten zu können.

Es wäre daher empfehlenswert, daß trienter Gelehrte sich bemühten, in den Urkunden ihrer Stadt nachzuforschen und zu ermitteln, ob etwas verlautet über die Umstände, unter denen unser Meister sich mit den Bürgern der Stadt eingelassen und ob er selbst vielleicht sich in Trient aufgehalten hat. Ein Aufschluß über die Zeit dieser Verbindungen wäre übrigens möglicherweise aus der besprochenen Zeichnung selbst zu entnehmen: wenn man nämlich die am unteren Rande angebrachte Ziffer 53 der Jahreszahl 1553 entsprechend ansähe, wo der Maler sein dreißigstes Lebensjahr überschritten haben dürfte.

Wie dem auch sei, sie lehrt uns eine ihm eigene Zeichnungsart kennen, die wir in einigen anderen Blättern wiederfinden, und die speziell darin besteht, die Lichter mit kleinen weißen Strichen hervortreten zu lassen. Es sind dies Zeichnungen, die gewöhnlich seinem brescianischen Vorgänger zugeschrieben werden, aber am Ende nur als Aufnahmen von Moroni nach Motiven Morettos anzusehen sein dürften. Einige solcher Blätter befinden sich in der Galerie von Brescia, ein anderes, allgemeiner bekanntes in der Sammlung der k. Galerie zu Venedig. In letzterer ist eine himmelfahrende Madonna dargestellt, von Cherubsköpfen umringt. Sie ist sicher von einer ähnlichen, aber mehr zusammengedrungen gemalten Maria des brescianer Meisters in der Breragalerie kopiert und dann vom Nachfolger zu einer Himmelfahrt seines Altarbildes in der Pfarrkirche von Cenate in der Provinz Bergamo mit einigen Änderungen verwendet worden. Wer sich davon leicht überzeugen will, sei auf die beim Photographen Taramelli in Bergamo erhältliche gute Aufnahme nach dem Gemälde verwiesen.



QUATTROCENTO-PLASTIK DER SAMMLUNG LANZ-AMSTERDAM

VON A. PIT.

Für den Verfasser dieser Zeilen hat die Sammlung Lanz eine sehr besondere Bedeutung. Hat sie doch dazu beigetragen, das holländische Publikum mit der



Abb. 1. Taube mit dem Ölweig. Eisen. I. 0,30.

Plastik der italienischen Frührenaissance bekannt zu machen, und zwar zu einem Zeitpunkt, als Ankäufe in dieser Richtung auf dem Programm der Direktion des Niederländischen Museums standen. Die Ausstellungen, welche die Liberalität von Professor Lanz in einem kleinen Saale des Ryksmuseum schon zweimal möglich machte, unterstützten in nicht geringem Maße das Wenige, was ich als Direktor für die bestehenden Sammlungen zu erwerben vermochte. Das intelligente Publikum wird durch das eine und andere wenigstens einen Begriff von der gewaltigen Arbeit der italienischen Bildhauer des XV. Jahrhunderts bekommen haben und wird sich die Bedeutung der Plastik des XVI. und XVII. Jahrhunderts,



Abb. 2. Jacopo della Quercia, Sapientia von der Fonte Gaia in Siena. Stucco, bemalt. H. 0,41.

die das Museum beherbergt, besser haben erklären können, weil damit die Lücke in der geschichtlichen Entwicklung zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit ausgefüllt wurde.

Doch dies sind lokale, spezifisch holländische Interessen, auf die in einer deutschen Kunstzeitschrift nur zur Einleitung gewiesen werden darf; es gibt in der Sammlung Lanz aber Stücke, die auch dem mit dem Material vertrauten Kunstliebhaber oder Fachgelehrten von Interesse und Bedeutung sein dürften.

Auf diese aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieses Aufsatzes.

Professor Lanz ist für die Leser dieser Zeitschrift kein Unbekannter. Vor vier



Abb. 4.



Abb. 3.

Profilsicht derselben Mädchenbüste.

Jahren besprach ich hier, im Zusammenhang mit einem damals gerade für das Niederländische Museum angekauften Werke, eine Arbeit aus seiner Sammlung: eine Stucco-Büste, welche die Züge einer der allegorischen Figuren an der Fonte Gaja zu Siena trägt, die Büste der Sapientia.¹⁾ Es ist mir dies ein willkommener Anlaß, dieses Bildwerk nochmals zur Sprache zu bringen, in erster Linie, weil ein Kunstgelehrter, Dr. Paul Schubring, in seiner Studie über die Sienesische Plastik im Quattrocento, ohne Angabe der Gründe, in einer Fußnote die Echtheit desselben in Zweifel gezogen hat. Nachdem nun die teilweise Entfernung neuerer Farbschichten eine Polychromie und eine Vergoldung an den Tag gebracht hat, deren Alter keinen Augenblick bestritten werden kann, muß jede Unsicherheit hierüber als behoben betrachtet werden. Aber dann tut sich eine andere Frage auf: ist die Stucco-Büste eine freie Wiederholung der Marmorfigur, oder müssen wir vielmehr an ein Modell denken, einen ersten Entwurf für die spätere Ausführung in Stein? Auch hierüber sprach ich mich schon aus und ich wies dabei auf die Büste im Amsterdamer Museum, die die Züge der Justitia zeigt und mehr noch als die Büste von Prof. Lanz den Charakter und das Unvollendete einer Skizze hat. Wie dem auch sei, freie Wiederholung oder erste Skizze: aus dem Bestehen dieser beiden Bildwerke, die denn doch, wie aus der Art der Polychromie und aus der Profilierung des Sockels hervorgeht, mit Bestimmtheit ungefähr in dieselbe Zeit verlegt werden müssen wie die Marmorfiguren an der Fonte Gaja, können wir schließen, daß diesen Köpfen von den Zeitgenossen große Bedeutung beigemessen wurde. Es sind zwei Typen, denen wir auch sonst in dem Werke Quercias begegnen. Die Züge der Sapientia finden wir zurück bei der Madonna am Hauptportal von San Petronio in Bologna, und bei der Figur der Acca Laurentia mit dem wachenden Kind an der Fonte Gaja; die der Justitia bei der Hl. Lucia am Altar von San Frediano. Alle diese Werke haben mehr oder weniger die Bedeutung von Porträts, das will heißen, der Eindruck, den das Gesicht einer bestimmten Frau in dem Gedächtnis des Bildhauers zurückgelassen hatte, muß ein so starker gewesen sein, daß er eine plastische Wiedergabe möglich machte. Was dem Mittelalter nie gelungen ist, ein individuelles Porträt zu schaffen, das ist hier in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento im ersten Anlauf zustande gekommen. Wir finden hier nicht mehr das peinlich studierte einzelner Züge, die ohne innigen Zusammenhang zu einem Kopf zusammengesetzt werden, sondern Augen, Nase und Mund schließen sich zu einheitlichem Ausdruck zusammen. Was Jacopo della Quercia in dieser Hinsicht geleistet hat, kann kaum hoch genug angeschlagen werden; er läßt hier selbst Donatello weit hinter sich. Das Genie von Quercia hat, soweit wir ihm nachgehen können, unvermittelt einen Sprung gemacht, während bei Donatello eine langsame Entwicklung wahrzunehmen ist, die sich dann noch ausschließlich in der immer größeren Leichtigkeit zeigt, mit der er die Köpfe bejahrter Männer trifft; bei der Frau und dem Kinde ist er stets mit antiken Vorbildern zu Rate gegangen.

¹⁾ Zwei Porträtbüsten von Jacopo della Quercia. Münchener Jahrbuch I. Halbband 1907.



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 5. BENEDETTO DA MAJANO: JOHANNES
DER EVANGELIST. H. 0,95.



Abb. 6. H. 0.46.

Dies alles sagt uns die hier abgebildete Stucco-Büste der Sapientia. (Abb. 2, 3, 4). Ob wir es hier nun, wie wir glauben, mit einem ersten Entwurf zu tun haben, oder mit einer freien Kopie, das kann uns schließlich gleichgültig sein. Dasselbe gilt von der prachtvollen Terrakotta-Statue des Johannes (Abb. 5), die wir in Marmor in der Kirche von „Monte oliveto“ in Neapel wiederfinden.



Abb. 7.



Abb. 8.

Hat Benedetto da Majano die Figur in der Sammlung Lanz mit eigener Hand geformt, oder hat sie ein sehr geschickter Schüler unter seiner Leitung nach dem Marmorwerke modelliert; müssen wir in der Terrakottafigur eine Skizze für die Marmorfigur sehen oder haben wir es mit einer Wiederholung zu tun? Fragen, über die man streiten kann, und deren Wert ich nicht leugnen will, falls sie zu einer scharfsinnigen analytischen Studie Veranlassung geben; aber augenblicklich, wo wir es mit einem Werk zu tun haben von sehr kräftiger Modellierung, das all die Qualitäten des Meisters besitzt, die uns von ihm im Gedächtnis sind, kann uns das genügen, weil es sich doch schließlich nicht um eine Frage der Pietät, sondern des historischen Interesses handelt. Die Person des Künstlers, wie anziehend sie auch an sich sein mag, wird von uns als ein Produkt ihrer Zeit studiert; seinem Werk muß eine Stellung angewiesen werden im Zusammenhang



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 9. MINO DA FIESOLE: JOHANNES ALS KNABE
H. 0,645 mit Sockel

mit dem Werk von anderen; darum studieren wir es und dies Verlangen allein muß bei uns letzten Endes vorherrschen, wenn wir irgend ein Werk einem bestimmten Meister zuschreiben wollen. Es kommt nicht darauf an, unsere Bewunderung für diesen oder jenen Meister zu steigern, sondern ein klareres Bild von der Entwicklung der Kunst in seiner Periode zu bekommen. Nun wohl: dadurch, daß das fragliche Terrakottabildwerk besonders in seiner zurückgehaltenen einfachen Bewegung und in dem fein durchgearbeiteten Ausdruck des Evangelistenkopfes die Kunst von Benedetto da Majano für uns auf vortreffliche Weise repräsentiert, müssen wir ihm dasselbe zuschreiben.

Kein einziger Zug zeigt hier die Hand eines weniger intelligenten Nachfolgers. Die Bemalung hat auf dem Unterkleid gelitten, aber zum Glück sind Gesicht und Hände unversehrt geblieben. Die Bewegung der Hände und die Stoffbehandlung sind fein nüanciert, so wie man das nur von einem reifen Talent erwarten kann, das sich schon die Erfahrung Älterer hat zunutze machen können. Das Spontane, das Impressionistische eines Quercia findet sich hier nicht



Abb. 10. H. 0.36, br. 0.25.

mehr. Es fällt einem im Gegenteil ein Wissen auf, das schon einen kommenden Skeptizismus, eine kommende Formel fürchten läßt. Diese Kunst wird eher und leichter Nachfolger finden als die der vorhergehenden Generation. Bei manchen, die nur nach der beigelegten Reproduktion urteilen können, wird vielleicht der Gedanke an die späteren banalen Heiligenbilder aufkommen, aber dieselben dürfen nicht vergessen, daß zu jener Zeit diese Figur eine wirkliche Schöpfung gewesen ist, die eine sehr große Persönlichkeit voraussetzt.

Die kleine sitzende Madonna (Abb. 6), die doch wohl in der unmittelbaren



Abb. 11. H. 0.52.

Nähe des Meisters entstanden sein wird, macht neben dem Johannes einen bescheideneren Eindruck; sie hat viel von dem Madonnen-typus, den Benedetto schuf, aber es geht ihr die große Würde der bekannten Berliner Madonna ab; trotzdem ist diese Terrakottafigur mit ihrer unversehrt gebliebenen Bemalung ein Kleinod, dessen Besitz Freude verbreitet. Sie gehört, wie schon gesagt, in die Nähe von Benedetto da Majano und dürfte dem Meister zugesprochen werden, den man heute — nach den wenigen bekannten Werken, in denen das kräftig entwickelte Kind sich meist sehr lebhaft gebärdet — den Meister der „Madonna mit dem unartigen Kinde“ nennt.

Ein völlig reifes und die Quattrocentoplastik vorzüglich repräsentierendes Stück ist die reizvolle Figur des kleinen Johannes in Terracotta (Abb. 7, 8, 9), die man nicht zweifeln wird, dem Mino da Fiesole zuzuschreiben. Von dieser Statuette sind Repliken in Stucco bekannt, die wohl den eigenartigen Kindertypus von Mino in Gedanken zurückrufen, in denen man jedoch das exquisit Persönliche



Abb. 12. Marmorkonsole (Mino da Fiesole). H. 0,12, br. 0,20.

unseres Exemplares misst. Und das ist es gerade, was das Stück der Sammlung Lanz so ausgezeichnet und anziehend macht.

Bei aller Frische von Mino's Werken kann man nicht leugnen, daß ihnen bisweilen infolge des häufigen Wiederholens der zu spitzen Züge etwas Trockenes anhaftet, und dieses wundert uns zumal, wenn wir vor seinen besten Schöpfungen stehen. Ich denke dabei an seine Porträts, an die Medicibildnisse im Bargello und in erster Linie an das objektiv gehaltene mit so schlichten Mitteln erreichte



Abb. 13. Diam. ohne Rahmen 0,34.

Porträt des Leonardo Salutati in Fiesole. Aber gerade etwas von dieser objektiven Frische erfreut uns in der Haltung des hier abgebildeten Johannes-Knaben. Hier muß der Künstler einen kleinen Judenknaben aus seiner Umgebung ganz besonders scharf beobachtet haben. Denn nur so könnte das Gravitätische bei diesem sonst ja gewiß nicht schönen Bübchen zu einer so amüsanten Gestaltung gelangen.

Eine auf den ersten Anblick vielleicht weniger anziehende Arbeit ist das kleine Flachrelief in Terracotta (Abb. 10), eine Darstellung des Schmerzensmannes. Was den Namen des Künstlers betrifft, so stehen wir hier vor einem großen Problem. Wir fühlen sogleich, daß wir die Gotik noch nicht völlig verlassen haben.



Abb. 14. Meerweib. Bronze, Riccio. H. 0,14, br. 0,30.

Die Behandlung des nackten Christuskörpers, der Gesichtsausdruck, seine Haltung auf dem gotisch profilierten Sarkophag erinnern an die Kunst des Trecento, der Faltenwurf der reichen Draperie ruft die erste Manier Ghibertis ins Gedächtnis zurück, dahingegen bringen uns die schon feinempfundenen Bewegungen der kleinen anmutigen Engel, ihre naturalistisch behandelten Kinderköpfchen zum Bewußtsein, was die Renaissance bedeutete, wenn es darauf ankam, den Ausdruck und das Wesen des Kindes plastisch darzustellen. Wo anders als in Florenz kann dieses Flachrelief schwerlich entstanden sein, wenigstens muß der Künstler in der Umgebung der Bahnbrecher der neuen Richtung in Florenz gearbeitet haben. Man denkt unwillkürlich an Nanni di Banco; vielleicht noch eher an die Arbeiten in San Fermo in Verona, als deren Schöpfer Nanni di Bartolo (Rosso) genannt wird. Aber es mag uns genügen, dieses Werk als charakteristisch für die Uebergangszeit

zu begreifen, und als die Arbeit eines Künstlers, der von der Bewegung ergriffen, dennoch seine Eigenheit, wenn auch in bescheidenem Maße, zu behaupten wußte. Das kleine Flachrelief ist ein sehr suggestives Werk, das an Reiz gewinnt, je mehr man es betrachtet und das außerdem eine Kunst vertritt,

Kunstjahrbuch 1912, I



Abb. 15. Bronze, Richtung Riccio, Ende 15. Jahrh. H. 0.17.



Abb. 16. Adriano Fiorentino, Liegende Nymphe. Tintenfaß, schwarzer Marmor. L. 0.36

die außerhalb der Gebäude, für die sie bestimmt war, in Sammlungen kaum angetroffen wird.

Sehr überraschend ist der Vergleich dieses frühen Werkes mit dem kleinen Relief, der sitzenden Madonna mit Engeln, von Luca della Robbia (Abb. 13), von der die Sammlung Lanz ein sehr gutes Exemplar besitzt. Durch das runde Format kommt das Präziöse der Komposition noch mehr zu seinem Recht, als in dem viereckigen Exemplar des Louvre; wir fühlen hier erst recht, wie voll-



Abb. 18. Stucco, bemalt, Trecento. H. 0.27.

kommen der Bildhauer die menschliche Figur beherrscht, welche dekorative Kraft er von ihr ausgehen lassen kann, ohne nur im mindesten zu dem Verwischen einer Bewegung oder zu dem Kompliziertermachen des Faltenwurfes seine Zuflucht zu nehmen. Durch das Zusammenwirken einiger einfacher rhythmischer Bewegungen, die durch die Linien des menschlichen Körpers angegeben oder suggeriert werden, ist hier allein der Effekt erreicht. Welch ein Gegensatz zu den gebrochenen Bewegungen, der unruhigen Verteilung von Licht und Schatten in dem vorigen Relief.



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 17. ADLERKOPF, BRONZE VERGOLDET TURKLOPPER.
FLORENTINISCH, 15. Jahrh. H. 0,205

Hat uns bis jetzt die Sammlung Lanz mit die größten Namen des Quattrocento in die Erinnerung zurückgerufen, so weckt nicht minder auch die kleine Terrakottastatuette eines Franziskaner-Heiligen (Abb. 11) unser Interesse, die in diesem Milieu besonders gut steht. In ihrem ungewungen skizzenartigen Charakter, zu dem die feste Sicherheit, mit welcher der Kopf modelliert ist, in packendem Gegensatz steht, erinnert die Arbeit ohne weiteres an die Terrakottastatuen Sperandios am Grabmal von Alexander V. in San Francesco zu Bologna. Die kleine Figur ist ein sehr ansprechendes Beispiel von der etwas nachlässigen, aber doch gefühlssicheren Manier des namentlich als Medailleur bekannten Donatello'schülers.



Abb. 19. H. 0.245, br. 0.135.



Abb. 20. Diam. 0.86.

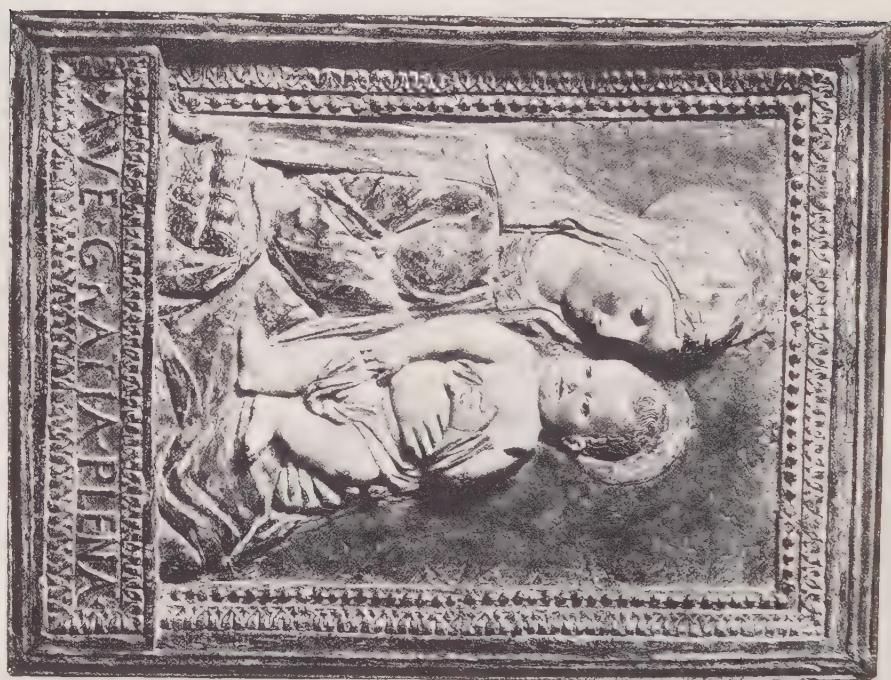


Abb. 21. Stucco, bemalt. Richtung des Desiderio da Settignano. H. 0,54, br. 0,41.



Abb. 22. Stucco, bemalt. Richtung des Antonio Rossellino. H. 0,685, br. 0,475.



Abb. 23. Stucco. Luca della Robbia. H. 0,66, br. 0,58.



Abb. 24. Giovanni di Stefano, Santa Caterina. Bemalte Stuckbüste. H. 0.515.

Größer wird die Schwierigkeit, wenn wir Entstehungsort oder -zeit der liegenden Nympe feststellen wollen, die — das Tintenfaß im rechten Arm — bestimmt war, als kleines Monument einen Schreibtisch zu zieren. Das Material, aus dem sie gehauen, ist ein Marmor, welcher der Luft ausgesetzt, im Laufe der Zeit einen intensiv schwarzen Ton annimmt: mühsam zu bearbeitender, glasharter Stein, in welchem, zumal in Italien, wenig gearbeitet worden ist.

Der Gedanke mag in uns auftauchen, daß wir es mit einem Werke zu tun haben, das nördlich der Alpen entstanden ist: Die mageren Körperformen mit den da

und dort allzusehr sprechenden Details wecken diese Vermutung zunächst. Aber andererseits weist das Suchen nach Eleganz in der Haltung des Körpers wie das feine Oval des Köpfchens auf italienischen Einfluß und beim Forschen nach Werken, die mit unsrer Figur verwandt sind, bleiben wir mit Vorliebe bei den Bronzen des noch nicht lange bekannten Adriano Fiorentino stehen. Wäre es nicht gewagt, bei der Zuschreibung an ein und denselben Meister, eine Arbeit in Stein mit einem Bronzeguß zu vergleichen, so würde ich sicher den genannten Namen auf die Etikette der liegenden Nymphe (Abb. 16) von Prof. Lanz schreiben; hier im wesentlichen unterstützt durch gewisse Einzelheiten, wie die Haarbehandlung, die Modellierung des Ohres, die Art, wie die Augen im Kopfe sitzen: Eigenheiten, die wir bei der voll gezeichneten Venusfigur der Sammlung Foulc zurückfinden.

Es versteht sich von selbst, daß ein Sammler, der in unseren Tagen seine Ankäufe möglichst auf das Quattrocento zu beschränken wünscht, auch Wiederholungen in Stucco nicht verschmähen darf. Es würde indes keinen Sinn haben, alle die Stücke zu besprechen, die im Ryksmuseum sukzessive von Prof. Lanz ausgestellt worden sind. Was für die meisten holländischen Museumsbesucher neu war, ist dem Leser dieser Zeitschrift bekannt. Einige dieser Stucco-Reliefs, die als Varianten andrer bekannter Stücke von Interesse sind, werden in den beistehenden Abbildungen (Abb. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24) wiedergegeben; ich weise mit besonderem Nachdruck auf die kleine Madonna aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 18) hin; ferner, wegen seiner Seltenheit auf eine Stucco-Wiederholung des Madonnenreliefs von Francesco di Simone Ferrucci, das sich über dem Grabdenkmal des Alessandro Tartagni in der Kirche San Domenico zu Bologna befindet, eine recht gute Arbeit, die stark unter dem Einfluß Verrocchios steht. Das Stuccorelief von Professor Lanz hat noch den Reiz der, wenn auch etwas verwaschenen, alten Bemalung und ist vortrefflich erhalten. (Abb. 20).

Von Interesse, auch deshalb, weil meines Wissens kein zweites Exemplar davon bekannt ist, in erster Linie aber wegen der in ausgezeichnete Frische erhaltenen Bemalung, ist das kleine florentinische Madonnarelief (Abb. 21), in dem der Künstler, um die Wirkung des Blickes zu steigern, Augen von gebranntem Glas in dem Stucco angebracht hat. In sehr glücklicher Weise vertritt dieses Werk die Madonnadarstellung, wie sie der Florentiner nach dem Vorbild der großen Meister, wie Desiderio da Settignano und Rosselino, so liebgewonnen hatte. Zum Schluß will ich noch die Wiederholung in Stucco der bekannten Bronzeplakette im Louvre erwähnen, die von Bode gewiß mit Recht dem Bertoldo zugeschrieben wird. Der von Professor Lanz vor einigen Jahren in Florenz erworbene Stucco zeigt noch einige Reste einer schönen blondgelben Vergoldung die darauf weisen, daß der Künstler damit den Effekt einer in Gold ausgeführten Arbeit angestrebt hat; und das muß er auch in glücklicher Weise erreicht haben, noch in dem heutigen Zustande geht davon ein großer Zauber aus. (Abb. 19).

Auch hier erhebt sich wieder die Frage, ob Bertoldo als der Schöpfer der Komposition betrachtet werden muß. In Florenz befand sich früher und befindet sich viel-

leicht heute noch im Kunsthandel eine in der Hauptsache ganz gleiche aber unvollendete Komposition in Marmor, die als ein Werk Donatellos galt und als Türe für das bekannte Tabernakel in der Sakristei von St. Peter in Rom bestimmt gewesen sein sollte. Der Gedanke einer Marmortüre ist allerdings sonderbar, aber ist das ein Grund, die Hypothese ganz zu verwerfen? Offenbar hat der



Abb. 25. Marmorputto (Konsole an einem Kamin?)
Florentinisch, 15. Jahrhundert. H. 0,39.

Künstler selbst das Unpraktische davon eingesehen und hat deshalb seine Arbeit auch nicht zu Ende geführt. Und dann ist doch zu bemerken, daß die in Marmor ausgeführte Arbeit von der Stucco-Plakette hie und da abweicht und daß diese Verschiedenheiten entschieden dem Marmor zugute kommen. So füllt nämlich der kleine Engel rechts von dem Kopfe der Madonna viel besser den dafür bestimmten Raum als auf der Plakette. Der Zwischenraum zwischen den untersten und obersten Engeln ist auf dem Marmor kleiner, was die Geschlossenheit des Ganzen erhöht und der Madonna etwas von ihrer Riesenhaftigkeit nimmt. Ferner paßt sich die Einteilung der Pilaster auf dem Marmorrelief sehr gut der Ornamentik des genannten Tabernakels an. Denkt man sich das Basrelief in die Oeffnung des Tabernakels, die es infolge seiner entsprechenden Masse vollkommen ausfüllt, dann ergibt sich wieder ein sehr harmonisches Ganzes. Es würde mich gar nicht wundern, wenn das Marmorrelief wieder in Ehren aufgenommen und als ein unvollendetes Werk Donatellos anerkannt würde. Dasselbe steht augenblicklich in keinem guten Geruche. Wer es aber trotzdem kaufte, der würde, glaube ich, einen guten Griff tun... Denn, wie gesagt,

die Komposition, die viel einheitlicher ist, als die der Plakette Bertoldos, ist wirklich meisterhaft und die Modellierung, wie unfertig sie auch ist, erfüllt die schönsten Versprechungen.

Da ich mir zum Ziele setzte, ausschließlich die Quattrocento-Plastik der Sammlung Lanz zu behandeln, könnte ich hiemit — um nicht zu viel Raum von dieser Zeitschrift, nicht zu viel Zeit vom Leser zu fordern — meine Besprechung schließen;



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 26. VENEZIANISCHER SPIEGEL SIRENE MIT BRUSTBILD. 15. Jahrh.
H. 0,535, Br. 0,41

zumal mehrere eingefügte Reproduktionen kleinerer Werke keines weiteren Kommentars bedürfen.

Doch will ich eben noch auf ein Stück hinweisen, das — obschon eigentlich mehr dem kunstgewerblichen Teil der Sammlung Lanz zugehörig — allein durch die fein durchgeführte Modellierung schon uns gefangen nimmt: ich meine die entzückende Darstellung, welche uns eine Meerjungfer zeigt, die mit halbem Leibe über einen kleinen runden Spiegel herauskommt (Abb. 26). Die guterhaltene Vergoldung, die Polychromie lassen ihr saches Licht scheinen über die halb-Mensch-halb Fisch-Formen von Meerweibchen und Seegetier; wir werden hier bereits auf das Entstehen der Phantasie vorbereitet, die später in Nordwest-Europa das so beliebte Knorpelornament schaffen sollte. — Das charmante Stück ist wohl venezianischen Ursprungs und gehört dem Ende des Quattrocento an.

Professor Lanz wird wahrscheinlich bei der Ausbreitung seiner Sammlung je länger, je mehr Schwierigkeiten begegnen. Da wir aber wissen, was dieser intelligente Liebhaber in der geringen Muße, die ihm seine angestrengte amtliche Tätigkeit läßt, doch hat zusammenbringen können, dürfen wir wohl noch mehr von ihm in der Zukunft erwarten.



DIE ERWERBUNGEN TSCHUDIS FÜR DIE ALTE PINAKOTHEK

I. SPANISCHE MEISTER

Von AUGUST L. MAYER.

Es ist mehr als ein Zufall, daß die 13 Gemälde älterer Meister, die Hugo von Tschudi während seiner leider nur zweieinhalbjährigen Tätigkeit als Direktor der staatlichen Galerien erwerben konnte, zum größeren Teil der spanischen Schule angehören. Nicht nur weil diese Werke seinem impressionistischen Geschmack besonders entsprachen, sondern weil er eine würdige Vertretung von Greco und Goya in einer Sammlung, wie es die Alte Pinakothek ist, für eine dringende Notwendigkeit erachtete, hat Tschudi diese kostbaren Schätze erworben. Es war noch die Absicht des verewigten Direktors, in diesen Blättern gerade diese Werke eingehend zu würdigen. Da nun sein allzufrüher Tod, wie so viele seiner Pläne auch diesen vereitelt hat, so will es der Schreiber dieser Zeilen versuchen, die Leser des Jahrbuchs mit den neu erworbenen Stücken der spanischen Schule näher bekannt zu machen.

I.

Im Frühling des Jahres 1577 kam ein schlanker, elegant gekleideter, bleicher, dunkelbärtiger Künstler von ungefähr 30 Jahren in die einst so belebte und arbeitsame, nun aber vereinsamte, alte, sich stolz auf steilem Fels erhebende und von den grünen Fluten des raschen Tajo umrauschte Kaiserstadt Toledo: Domenico Theotocopuli aus Kandia, „el Greco“, der Grieche von Toledo.

Der Präsident des Toledaner Domkapitels, Spaniens erster Domdekan, Diego de Castilla, hatte als Testamentsvollstrecker der Doña Maria de Silva ihn berufen, die Kirche des von der genannten Dame gestifteten Nonnenklosters Santo Domingo el Antiguo mit drei Altären auszuschnücken. Don Diego war es wohl auch, der im gleichen Jahre 1577 erwirkte, daß das Domkapitel Greco einen bedeutenden Auftrag zukommen ließ, vielleicht noch ehe das 1577 datierte erste große Bild, das Greco für Santo Domingo geschaffen hat, die „Himmelfahrt Mariä“, ganz vollendet war: Am 2. Juli 1577 erhielt Domenico Theotocopuli als erste Rate für die „Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg“ (el Espolio), die er als Altarbild für den Garderobenraum des Sagrario der Kathedrale ausführen sollte, 400 Reales. Am 3. November 1578 erhielt er weitere 37 500 Maravedis. Am 15. Juni 1579 war das Bild vollendet, denn an diesem Tag wurden der Architekt Nicolas de Vergara und Luis de Velasco, vom Kapitel, sowie der Bildhauer Diego Martinez de Castañeda und der aus Murcia gebürtige Maler Baltasar de Castro Cimbron von Greco als Bevollmächtigte bestellt, den Wert jener Arbeit abzuschätzen. Eine Einigung unter beiden Parteien wurde jedoch erst am 23. Juli erzielt, wo der Silberschmied Alejo de Montoja als Schiedsrichter waltete. Nach dessen Spruch sollte Greco 382 Dukaten erhalten.

Inzwischen war aber eine ganz unerwartete Schwierigkeit aufgetaucht. Am 11. Juli hatte nämlich der Meister vom Kapitel durch den offenkundig von



Tiefdruckätzung der Münchener Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 1. EL GRECO: DIE ENTKLEIDUNG CHRISTI AUF DEM KALVARIENBERG
(EL ESPOLIO)
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



Tiefdruckätzung der Münchener Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 2. EL GRECO: DIE ENTKLEIDUNG CHRISTI
TOLEDO, KATHEDRALE



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 3. EL GRECO : DER TOD DES LAOCOON

Intriguen neidischer Kollegen beeinflussten Spruch der beiden oben genannten Taxatoren der Domherren die Aufforderung erhalten, einige Anstößigkeiten (Impropiedades) zu entfernen: die Köpfe, die Christi Haupt überragen, die zwei Helme mit Visier und die drei Marien, weil diese in Wirklichkeit nicht so nahe bei Christus gestanden hätten. „Sie schauten ihn von Ferne“, heißt es im Markusevangelium. Der Künstler reagierte aber auf diese Aufforderung keineswegs, zumal der Schiedsrichter Montoja in seinem Gutachten vorsichtigerweise keine Stellung zu diessm Punkt genommen und die Entscheidung hierüber ausdrücklich den gelehrten Herren des Kapitells überlassen hatte. Es kam zum Prozeß, wobei man den Versuch machte, den Meister wieder aus Toledo hinauszukomplimentieren. Man ließ nämlich durchblicken, daß er ja nach Erledigung seiner Arbeiten in Santo Domingo in Toledo eigentlich nichts mehr zu suchen habe, und fragte ihn geradeswegs, was denn seine Absichten jetzt wären. Aber der Künstler verweigerte hierauf schlankweg jede Auskunft. Er wollte und konnte wohl auch seine geheime Absicht, von Philipp II. für den Escorial beschäftigt zu werden, diesen Wunsch, der ihn ganz offenbar nach Spanien getrieben hat, den anmaßenden Toledaner Domherren nicht enthüllen. Die Hauptsache aber blieb: Greco gab nicht nach, änderte an dem Bild keinen Strich und ging wirklich aus diesem kleinlichen Streit als stolzer Sieger hervor. Am 8. Dezember 1581 erhielt er den Rest seines Honorars ausbezahlt.¹⁾

Abgesehen von den wenigen nörgelnden Toledaner Theologen fand das Espolio überall die größte Anerkennung und Bewunderung. Davon zeugt vor allem die Tatsache, daß keine der großen Kompositionen Grecos von ihm selbst wie von Schülern und Nachahmern so oft wiederholt worden ist, als eben dieses Bild. Für die beste Replik galt von jeher das Exemplar, das Tschudi für die Pinakothek erworben hat (Abb. 1). Das Bild ist im letzten Jahrhundert durch verschiedene Hände gegangen, es befand sich Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris, dann in der Sammlung Cepero (nach Mitteilungen des Marqués de la Vega), darnach in der Sammlung Abreu zu Sevilla und kam schließlich in den englischen und zuletzt in den französischen Kunsthandel. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn das Stück nicht in allen Teilen ganz tadellos erhalten ist.

Bei näherem Studium stellt es sich nun heraus, daß das Münchner Espolio keineswegs, wie noch Cossío angenommen hat,²⁾ nur eine einfache, etwas kleinere Replik des Toledaner Bildes, sondern nichts mehr und nichts weniger als die endgültige Fassung ist, die Greco diesem Gegenstand gegeben hat, und daß zweifelsohne die meisten der weiteren Repliken auf das Münchner und nicht auf das Toledaner Bild zurückgehen.

Gegenüber dem Toledaner Exemplar (Ab.2) weist das Münchner nicht nur eine Reihe von Verbesserungen auf, sondern zeigt bereits den ganz ausgeprägten Toledaner Stil des Künstlers. Vor allem die für Greco so charakteristische Proportionierung, jene Betonung der Längendimension, die sich hier sowohl bei der Anlage

¹⁾ Zarco del Valle: Documentos ineditos para la historia de las Bellas artes en España. Madrid 1870, p. 591 ff.

²⁾ Cossío: El Greco (Madrid 1908) S. 189.

des ganzen, wie bei der Durchbildung der einzelnen Figuren klar zu erkennen gibt. Unten zeigt das Münchner Exemplar eine nicht unwesentliche Vergrößerung gegenüber dem Toledaner und oben wirkt es luftiger, da einige Lanzen rechts im Hintergrund weggelassen sind. Die Köpfe sind nicht mehr rundlich, sondern zeigen das Greco typische, sehr schmale Oval. Wie systematisch Greco die Stelzung des Ganzen betrieben hat, zeigt in besonders schlagender Weise die Tatsache, daß der eine Mann rechts im Grund, der mit seiner übergreifenden Rechten eine Lanze hält, auf dem Toledaner Bild neben dem vollbärtigen Greis steht, während er in München hinter, besser gesagt, über diesem erscheint. Dieser Greis selbst ist in München nicht mehr im Profil, sondern als Rückenfigur wiedergegeben. Der linke Schächer zeigt nun seine eine Hand, die Köpfe direkt über dem Haupt Christi stoßen nicht mehr so dicht zusammen. Das ganze wirkt nun luftiger, in den Formen klarer, in Licht und Farbe jedoch unruhiger und fleckiger. Als Zwischenglied zwischen dem Toledaner und Münchner Stück ist das kleine signierte Bild beim Fürsten Drago in Rom zu betrachten,¹⁾ das bereits einige, aber nicht alle Verbesserungen enthält, vor allem aber durch den großen Himmelsraum luftiger als alle übrigen Stücke wirkt (eine Wiederholung dieses Bildchens sah man in der Sammlung Cheramy in Paris).

Die wesentlichen Aenderungen, der starke Fortschritt im Stil, der sich so in dem Münchner Stück bekundet, lassen es als ganz sicher erscheinen, daß dieses Exemplar wohl kaum vor 1583/84 entstanden ist.

Auf das Münchner Bild nun geht vor allem die Kopie von Grecos Sohn Jorge Manuel im Madrider Prado zurück, ebenso das kleine aus der Galeria Manfrin in Venedig stammende Bildchen bei Carl Justi in Bonn. Dieses ist keineswegs, wie Cossío im Gegensatz zu Justi selbst, der nur von einer Replik mit Varianten spricht,²⁾ annimmt,³⁾ Grecos erster Entwurf für das Toledaner Bild, sondern eine ziemlich mäßige, teilweise mißverständene Wiederholung. Daß Greco hier als Autor gänzlich auszuschalten ist, beweist nicht nur die unglückliche Variante im Zupacken des Henkers, sondern vor allem die Grecos Stilgefühl völlig widersprechende, weiche, ausdruckslose Hand der einen Maria.

Bemerkt sei noch, daß Greco einige Wiederholungen geschaffen hat, die jenen erörterten Ansprüchen der nörgelnden Theologen in jeder Weise genügen, das heißt, die drei Marien und infolgedessen auch den einen Henker weglassen, die Köpfe des Volks mehr neben dem Christi zeigen, also im Breitformat gehalten sind. Diese Stücke, von denen man im Museum zu Lyon, im englischen Kunsthandel (aus der Sammlung Bruck zu Jerez de la Frontera stammend), sowie bei der Familie Veri in Marratxi auf Mallorca und bei Baron Thomitz in Paris charakteristische Proben findet, gehen auf das Toledaner Sakristeibild zurück.

¹⁾ Vielleicht identisch mit dem „kleinen Espolio“ (un despojo pequeño), das in Grecos Nachlaßinventar aufgeführt wird. Vergl. Francisco de Borja de San Roman: *El Greco in Toledo* (Madrid 1910) S. 192, sowie des Verfassers „*El Greco in Toledo*“, *Zeitschr. f. bild. Kunst.* N. F. XXII S. 80.

²⁾ C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens* Bd. II (Berlin 1908) S. 231, 232.

³⁾ a. a. O. S. 170 ff.



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 4. JOSEPH ANTOLINEZ: DIE UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS MARIA
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

Von dem großen Toledaner Gemälde geht eine monumentale Wirkung aus, wie sie kein anderes Exemplar erreicht. Vor allem ist der Ausdruck Christi wahrhaft ergreifend, während man ihn bei den andern, auch bei dem Münchner Exemplar, etwas an den sentimentalsten Augenaufschlag des Guido Reni erinnert wird und die Haltung als ein wenig posiert empfindet. Dagegen wirken die drei Marien auf dem Münchner Bild weit ergreifender als auf dem Toledaner Exemplar, für das ich trotz verschiedener Angriffe meine an anderer Stelle¹⁾ geäußerte Ansicht aufrecht erhalten muß, daß in Toledo die drei Frauen wenig seelisch erregt, neugierig wie innerlich unbeteiligte Zuschauer die Tätigkeit des bohrenden Henkers betrachten.

Abgesehen von dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ ist Greco in keinem seiner Werke dem religiösen wie künstlerischen Gefühl der Spanier so nahe gekommen wie in diesem Stück. Die dramatische Stimmung dieses Passionsbildes, die Auffassung des göttlichen Dulders und der grausamen Henker mit der johlenden, waffenklirrenden, heftig gestikulierenden Volksmenge, die sich da in höchster Erregung schiebt und drängt, die naturalistischen, malerischen und plastischen Effekte, wie die Reflexe des roten Gewandes auf der Rüstung des Ritters und des grünen Mantels auf dem Antlitz der einen Maria, die deutende Hand des unheimlich blickenden Zuschauers im Hintergrund, dies alles war so recht nach dem Geschmack der Spanier im Zeitalter Philipps II.

Greco hat nie wieder etwas ähnliches geschaffen. Philipp II. gab ihm um das Jahr 1584 den Auftrag zu einem Gemälde, das ein richtiges, überaus blutiges Martyrienbild hätte werden sollen, „Der Martertod des hl. Mauritius und der tebaischen Legion.“ Als Philipp das fertige Bild sah, lehnte er es als Altargemälde ab. Wohl nicht der letzte Grund dafür dürfte in dem Umstand zu suchen sein, daß Greco das eigentliche Martyrium ganz in den Hintergrund gedrängt und im Vordergrund eine Gruppe elegant gekleideter römischer Offiziere in ruhiger Unterhaltung nach dem Muster venetianischer, ganz gestillter Heiligengruppenbilder gegeben hat. Nach venetianischem Muster. Der venetianische Einschlag ist ja auch beim „Espolio“ deutlich zu verspüren. Das große Gemälde Tintoretts „Christus und die Ehebrecherin“, das im Sommer 1911 mit den Hauptstücken der Sammlung Nemes in der Alten Pinakothek ausgestellt war, zeigte ganz deutlich den Zusammenhang von Greco und Tintoretto. Und bei der früheren Aufstellung des Bildes, wo das Espolio zwischen zwei Arbeiten Murillos hing, wurde jedermann in fast überstarker Weise sehr schnell davon überzeugt, daß Greco als Maler in keiner Weise zu den Spaniern gehört, daß er, einer der größten Koloristen aller Zeiten, mit seiner Vorliebe für reine, stark leuchtende Farben nichts mit den dunklere, trübere Töne suchenden spanischen Valeurmalern zu tun hat.²⁾

Man hat in jüngster Zeit mehrfach lesen können, daß das Problem Grecos das Problem Toledos sei. In dieser Phrase liegt ein kleines Fünkchen Wahrheit, denn in Greco zeigt sich jener eigenartig zwingende Einfluß, den Toledo auf alle

¹⁾ Toledo, Berühmte Kunststätten Bd. 51 (Leipzig 1910) S. 131.

²⁾ Vergl. dazu des Verfassers „El Greco“ (München 1911) S. 32 und 72.



Abb. 5. Joseph Antolinez, Die unbefleckte Empfängnis Mariä. Madrid, Sammlung D. José Lázaro.

fremden Künstler ausgeübt hat, die für längere oder kürzere Zeit dort ihre Wirksamkeit entfalteten, in stärkster, in höchster Potenz. Es wäre ganz verkehrt, zu glauben, daß die alte Kaiserstadt nur auf die Kunst Grecos so bedeutungsvoll eingewirkt hat. Auch der Brüsseler Baumeister Juan Guas und sein Landsmann, der Bildhauer Enrique Egas, wie der Maler Franz aus Antwerpen sind in ihren Schöpfungen von dem Geist Toledos in ihrer Art ebenso stark bezaubert worden, so daß auch sie fast zu Spaniern geworden sind. Aber ebensowenig wie diese Meister vom Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ihre fremde Herkunft schließlich doch nicht verhehlen können, so wenig gelingt dies Greco. Seine alten Beziehungen zur venetianischen Kunst einerseits, wie zu Michel Angelo und Correggio andererseits, hat er zeit seines Lebens nicht verleugnen können, richtiger gesagt, nicht aufgeben wollen.

Eine Eigentümlichkeit, die Greco neben manchen anderen mit Correggio teilt, ist die geringe Statik seiner Figuren. Sie macht sich beim Espolio deutlich bemerkbar, wo man bei längerem Zusehen den etwas unangenehmen Eindruck des Rutschenden erhält.

Noch stärker vielleicht kommt diese Eigenschaft bei einem Spätwerk Grecos zum Ausdruck, das die Pinakothek für einige Zeit als Leihgabe birgt, bei dem „Tod des Laocoon“ (Abb. 3). Im Nachlaßinventar Grecos wird „ein großer Laocoon“ und zwei kleine Bilder mit dem gleichen Sujet aufgeführt.¹⁾ Die beiden kleinen sind leider immer noch verschollen, das große ist zweifelsohne mit dem in der Pinakothek ausgestellten Stück identisch. Es stammt aus der Sammlung des Herzogs von Montpensier in Sevilla und gelangte in den letzten Jahren über Paris in deutschen Besitz. Bei der Rentoilierung des Bildes in Paris, wie bei einer schon in Spanien vorgenommenen Restaurierung sind verschiedene Ungeschicklichkeiten vorgekommen, so daß der farbige Eindruck des Ganzen nicht der Wirklichkeit entspricht; es liegt über dem Bild ein zu schwerer brauner Firnis, der das Ganze zu dunkel macht, die silbrig grauen Töne völlig erstickt.

Wie schon Cossío bemerkt, hat sich Greco inhaltlich weniger an den berühmten Text des Vergil als an die alte griechische Legende gehalten, wonach zwei Schlangen nur Laocoon und den einen der Söhne umschlungen und getötet haben. Tizians Karikatur, die bekanntlich Nicola Boldrini geschnitten hat, besitzt keinerlei Beziehung zu Grecos Bild. Höchst gewagt erscheint auch Cossíos Deutung der beiden Figuren rechts als Apollo und Artemis.²⁾ Schließlich vermögen wir die Beziehungen von Grecos Bild zu dem Laocoon-Relief bei J. E. Witmer in Luzern wegen der mit dem Kopfe nach unten gekehrten Figur nicht so klar zu erkennen wie Cossío.

In der Bewegung dem berühmten Laocoon entsprechend erscheint hier nicht der Vater, sondern mehr der eine Sohn. Dieses Bewegungsmotiv zeigt sich schon ähnlich bei der ungefähr 15 Jahre vorher entstandenen „Auferstehung Christi“ im Prado, vor allem aber bei der „Eröffnung des fünften Siegels der Apokalypse“ in der Sammlung Zuloaga in Paris, die ebenso wie der Laocoon in den letzten

¹⁾ San Roman a. a. O. S. 192. Mayer a. a. O. S. 81.

²⁾ a. a. O. S. 361.



Abb. 6. Joseph Antoline: Ekstase der Magdalena. Madrid, Prado.

Lebensjahren des Künstlers entstanden ist, sowie auf dem letzten Bild Grecos, der von seinem Sohn vollendeten „Taufe Christi“ im Hospital de Afuera zu Toledo. Für den Laocoon selbst hat Greco sein bekanntes Petrus-Modell benutzt. Wir sprachen schon weiter oben von dem eigentümlich Rutschenden der Figuren. Dies wirkt hier aber noch unangenehmer, da die einzelnen Gestalten in noch weitlebhafterer Bewegung wiedergegeben sind als auf dem „Espolio“. Die beiden Begleitfiguren, in denen wohl Greco die Zuschauer hat andeuten wollen, scheinen förmlich zu tanzen.

In der räumlichen Anordnung der Figuren zeigt sich wieder einmal, daß Greco bei allen seinen in der Hauptsache auf das Dekorative gerichteten Bestrebungen doch noch bis in die letzten Jahre räumlichen Problemen mit Eifer nachgegangen ist. Hier kann keine Rede davon sein, wie etwa bei den späten Oelbergbildern, daß er stark plastische Dinge ins Dekorative hat zwingen wollen, es ist ihm vielmehr ganz offenbar darum zu tun gewesen, jegliches Reliefartige zu vermeiden und das Dreidimensionale in eigenartiger Weise herauszubekommen. Eine merkwürdige Kurve führt von dem stehenden, sich gegen den unabwendbaren Schlangenbiß wehrenden Jüngling nach jener unerhört kühn gegen die Landschaft gesetzten Figur des Liegenden im Mittelgrund.

Ebenso eigenartig nun wie das Figurale ist das Landschaftliche. Wohl sieht man in einiger Entfernung von der Gruppe das hölzerne Pferd, aber nicht das alte Troja, sondern das Toledo aus den Zeiten Grecos steigt im Hintergrund vor dem Beschauer auf, überwölbt von einem gespenstischen, gewitterschwangeren Himmel mit jagenden, sich zusammenballenden Riesenwolken. Es ist kein ganz getreues Abbild von Toledo, wie es uns der Künstler auf seiner berühmten Stadtansicht im Toledaner Greco-Museum, gleichfalls eine Arbeit aus seinen letzten Jahren, gegeben hat, es ist vielmehr ein etwas zusammengezogenes Stadtbild (in der Mitte sind einige Teile ausgelassen), ungefähr von dem Hospital de Afuera aus aufgenommen. Auch bei dieser merkwürdigen Behandlung der Landschaft, vor allem des Himmels, möchten wir nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß Greco als Landschaftler keineswegs so ganz vereinzelt dasteht, wie man vielfach annimmt. Es weht uns vielmehr eine ähnliche romantische Stimmung entgegen, wie man sie in sanfterer Art schon bei Giorgione, dann bei Dosso Dossi trifft, vor allem aber bei den Nachfolgern Correggios in Parma wie Parmiggianino und Lelio Orsi. Freilich ist Greco größer und gewaltiger, wie er ja auch sonst diese Künstler weit übertrifft. Eine gewisse Verwandtschaft wird jedoch wohl niemand bestreiten können.

In der Technik offenbart sich im „Laocoon“ mehr denn je das nervöse, stürmische Temperament des Künstlers. Man bewundert hier weniger den geschickten Virtuosen, der es beispielsweise auf dem „Espolio“ in fabelhaft raffinierter, bereits stark an Guardi erinnernder Weise verstanden hat, die braune Grundierung zur Angabe der Schattenpartien in der Karnation wie in der Gewandung heranzuziehen. Man ist vielmehr aufs stärkste gepackt von der kurzen Strichführung, die stellenweise wie eine Vorahnung von Goghscher Technik wirkt. Es sind ganz ganz kurze Pinselstriche, die zuweilen sich kreuzen, sich einander jagen und

nirgends eine ruhige Fläche aufkommen lassen. Solche Schlangenleiber sind bis zum 19. Jahrhundert nicht wieder gemalt worden.

Man darf wohl behaupten, daß der „Laocoon“ bei allen unangenehmen Eigenschaften, die er birgt und aus denen hier wahrlich kein Hehl gemacht worden ist, doch zu den allerbedeutendsten und eigenartigsten Schöpfungen des Künstlers gehört und man sein Fehlen als eine große Lücke im Werk Grecos empfinden müßte. Und so würden wir auch sein Verschwinden aus der Pinakothek aufrichtig als einen schmerzlichen Verlust bedauern.

II.

Ein Geschenk des Hofrats Siegmund Röhler, die lebensgroße Genredarstellung „Der arme Maler“ von Joseph Antolinez bereichert die Anschauung vom Stand der Madrider Malerei nach dem Tod des Velazquez aufs allerglücklichste.

Wir kennen nur wenige Werke von diesem 1639 in Sevilla geborenen Künstler, der in Madrid bei Francisco Rizi seine Ausbildung genossen hat. Ja, einige seiner wenigen authentischen Bilder gingen noch bis in die allerletzte Zeit, obwohl sie zum Teil voll signiert sind, auf den Namen des Neffen unseres Meisters, der früher ständig mit ihm verwechselt wurde: jenes Sevillaner Advokaten Francisco Antolinez y Sarabia, der in seinen Musestunden kleine, von Murillo beeinflusste, im Kolorit recht ansprechende, in der Zeichnung jedoch meist sehr schwache Bildchen religiösen Inhalts gemalt hat. (Das Prado-Museum in Madrid besitzt in den niedlichen Darstellungen aus dem Marienleben charakteristische Proben dieses Amateurmalers).

Als richtiger leichtfertiger, kecker, von sich etwas allzu eingenommener Andalusier hat sich der junge Joseph Antolinez im Atelier seines Meisters Rizi nicht gerade sehr beliebt gemacht. Er sprach nicht nur verächtlich über das Können verschiedener seiner Mitschüler, sondern übte auch naseweise Kritik an den Arbeiten Carreños, ja seines Lehrers selbst, über dessen dekorative Malereien für das Theater im Schloß Buen Retiro er sich einmal lustig machte. Dies kam Rizi zu Ohren, er ließ den jungen Don José eine solche Theatermalerei ausführen, die natürlich nicht zum besten ausfiel, worauf zum Gaudium und zur größten Befriedigung aller Mitschüler der Lehrer einen der Apellesjünger beauftragte, „das Zeug da“ in den Hof zu tragen und am Brunnen herunterzuwaschen. Diese Lektion, von der uns Palomino berichtet, scheint nicht allzuviel Erfolg gehabt zu haben, denn wenn er auch ein sehr tüchtiger Maler wurde, so konnte er sich doch verächtliche Kritiken an Kollegen nie ganz verbeißen; dies führte eines schönen Tages zu einem blutigen Renkontre, an dessen Folgen der Künstler 1676 im hoffnungsvollsten Alter in Madrid gestorben ist.

Die früheste uns bekannte Arbeit des Antolinez ist der „Christus am Oelberg“ im Bowes-Museum zu Barnard Castle aus dem Jahre 1665 (bezeichnet D. Joseph Antolinez F. 1665.) Die Gestalt Christi verrät noch deutlich den Anfänger, der Engel jedoch ist dem Künstler bereits sehr gut gelungen und besitzt schon etwas von der späteren flockigen Technik des Meisters. Einen erheblichen Fortschritt dieser Arbeit gegenüber bedeutet die „Marter des hl. Sebastian“ aus dem übernächsten Jahr bei dem Marqués de Cerralbo in Madrid, bezeichnet IOSEPH



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 7. JOSEPH ANTOLINEZ: DER ARME MALER
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 8. M. CEREZO: DER HL. HIERONYMUS
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 9. GOYA: KÖNIGIN MARIA LUISA VON SPANIEN
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft, Pick & Co.

ABB. 10. GOYA: DIE GERUPFTE PUTE
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

ATOLINEZ F. 1667, die stark an die bekannten Darstellungen dieses Themas von van Dyck anklingt.

Die erste ganz ausgeglichene Leistung des Künstlers ist die „Immaculada-Concepcion“ der Münchner Alten Pinakothek, (Abb. 4) bezeichnet IOSEF **ATOLINEZ F. 1668**, die bisher als die früheste bekannte Arbeit des Meisters galt. (Die Zeichnungsabteilung des British Museum in London enthält ein Blatt mit Studien zu den Engelsköpfen unseres Bildes). Er scheint mit diesem Bild viel Beifall gefunden zu haben, denn er mußte es verschiedentlich wiederholen, wie die Varianten im Instituto von Almeria und in einem Madrider Hospital und die im Ton viel hellere alte Kopie des Münchener Bildes im Bowes-Museum beweisen. Eine Variante dieses Bildes ist dann auch das späteste signierte Werk des Künstlers, die prachtvolle, in satten Farben leuchtende und überaus locker gemalte „Concepcion“ in der Sammlung Lázaro zu Madrid (früher lange Zeit in Málaga, Abb. 5) aus dem Todesjahr des Meisters, bezeichnet JOSEPH (als Monogramm) **ATOLINEZ F. 1676** (Abb. 5). Nicht signiert ist die sicher aus den letzten Lebensjahren stammende „Extase der Magdalena“ im Prado zu Madrid, die alle Vorzüge des Künstlers in hellstem Licht erstrahlen läßt (Abb. 6). Die Heilige mit dem wild flatternden Haar, von deren großer Schönheit man nur noch die Spuren erkennt und zu deren kasteitem Körper das Prunkgewand einen seltsamen Kontrast bildet, wird von Engeln weniger getragen als in stürmischem Schwung der Erde entrissen und in ferne Himmelshöhen geführt. Eine Variante des Bildes, etwas weniger brillant im Kolorit, hängt im Kgl. Schloß Pelesch bei Sinaja in Rumänien. Eine große Darstellung der „reiligen Magdalena“, signiert und 1673 datiert, befindet sich im Besitz von Da. Isabel Lopez in Madrid. Bemerkt sei noch, daß die ausgezeichnete „Verkündigung“ in der Sakristei der Seo von Saragossa, die von manchen Claudio Coello zugeschrieben wird, unserem Künstler sehr nahe steht, ebenso wie die völlig in der späteren Malweise des Antolinez ausgeführte „hl. Rosalie“ im Budapester Museum, die dort noch auf den Namen des Villacis geht.

Das neu erworbene Bild nun (Abb. 7) nimmt in dem Werk des Künstlers wie unter allen Schöpfungen der Madrider Schule jener Zeit eine ganz besondere Stellung ein. Wäre es nicht hier **ATOLINEZ** bezeichnet, man würde zunächst nicht auf Antolinez als Autor raten, sondern vielmehr auf Antonio de Puga, der als Schöpfer von Genrebildern im Geschmack des Velazquez bekannt ist. Denn der starke Einfluß des Velazquez drängt sich hier jedem Beschauer sofort auf in der pastosen Technik, mehr aber noch in der Lichtführung und Behandlung, die lebhaft an die „Meninas“ des Velazquez erinnert. Von Puga erwähnt Cean Bermudez sechs Genrestücke, 1653 datiert, die uns heute leider nicht mehr bekannt sind. Nur der nicht signierte interessante „Messerschleifer“ in der Petersburger Eremitage führt heute wohl mit Recht den Namen dieses Künstlers. Er besitzt in der Technik eine gewisse Verwandtschaft mit den Arbeiten des Antolinez, ist aber schlechter gezeichnet und bei weitem nicht so locker und duftig in der Technik. Man darf wohl annehmen, daß Antolinez den „Armen Maler“ erst nach 1670 geschaffen hat. Der Humor, der aus diesem Stück herausleuchtet, weist deutlich

auf einen Sevillaner als Autor. Mit vergnügter Miene bietet uns der etwas zerlumpte Künstler, in dessen Atelier wir hier einen interessanten Einblick tun, ein kleines Andachtsbild, eine „Virgen de la Rosa“ an. Im Hintergrund bemerkt man den neugierigen Gehilfen dieses kleinen Raffael. (Wir möchten nicht verfehlen zu bemerken, daß Alonso Cano ein räumlich ganz ähnlich komponiertes Bild, jedoch religiösen Inhaltes, geschaffen hat, jenen „Christus nach der Geiselung“ in der Privatsammlung des Königs Karl I. von Rumänien). Ein ähnliches Genrestück aus dieser Zeit in gleicher Größe ist uns nicht bekannt. Das einzige,



Abb. 11. Goya, Ungerupfte Pute. Madrid, Prado.

was hier vielleicht noch in Betracht käme, ist jene merkwürdige „alte Frau“, ein Bild, das sich seit einer Reihe von Jahren im Pariser Kunsthandel befindet und früher als Velazquez gegolten hat. Es scheint Puga bedeutend näherzustehen als unserem Meister.

Die Madrider Künstler zweiten Ranges aus jener Zeit ähneln sich in technischer Hinsicht oft so sehr, daß es schwer ist, sie stets auseinanderzuhalten. Dies beweist nicht nur dieser Fall, sondern es wird dies an einem weiteren Bild klar, das in der Alten Pinakothek stets unter dem Namen Antolinez im Spaniersaal hing, jenes überaus flott und luftig gemalte Kniestück mit dem hl. Hieronymus

(Nr. 1311, Abb. 8). In den alten Inventaren der Mannheimer Galerie wurde dieses Bild als Arbeit des Francisco Antolinez geführt und 1884 von Reber dem Joseph Antolinez zugewiesen. Es ist aber eine Teilreplik des ganzfigurigen Bildes von Matheo Cerezo im Museum zu Leipzig (Nr. 36). Die Verwechslung der beiden Meister ist leicht verständlich, denn ebenso wie Antolinez stark von den Vlamen beeinflußt worden ist, so kann man auch in den Arbeiten Cerezos die Einwirkung van Dycks mehr als einmal feststellen.

III.

Wäre Goya zu Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts als nahezu Fünfzigjähriger von dem Schauplatz seiner Wirksamkeit abgetreten, man würde von ihm wohl nur als einem sehr tüchtigen Rokokomaler, wie es sie aber schließlich auch anderen Ortes genug gegeben hat, reden, nicht aber als von dem gewaltigen Genie, dem großen Revolutionär, der den Ruhm der spanischen Malerei in die Welt getragen hat, wie nur wenige seiner Landsleute. Nach einer schweren Krankheit hat sich dem vereinsamten, nahezu tauben Künstler, ähnlich wie Beethoven, eine ganz neue, eigene, gewaltige Welt erschlossen. An Stelle Mozartischer Klänge treten in den Werken des fünfzigjährigen Meisters düstere, erschütternde Töne. Goya dringt unheimlich tief in die Seele der Menschen, in den Geist seiner Zeit, in das Wesen der Natur ein und gestaltet gigantische Schöpfungen, deren mystischer Sinn zuweilen rätselhaft bleibt. Goya, den Nachkommen aragonesischer Bauern, erfüllt ein tiefes Mitgefühl mit den Leiden der Menschheit, und seine größten Schöpfungen wenden sich nun an die ganze Welt, an die ganze Menschheit, die er zum Helden seiner grandiosesten Werke gemacht hat. Alles, was Bewegung, Farbe, Licht und Luft heißt, gewinnt für Goya seit der Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts ganz neue Bedeutung, und alle diese Dinge klar und in höchster künstlerischer Vollendung zu erfassen, ist fortan sein eifrigstes Bestreben. Man darf wohl hier an Tizian erinnern, dessen Größe sich nicht so sehr in seinen Jugendbildern und Gemälden aus seinen besten Mannesjahren zeigt, als in den Schöpfungen seiner späten und spätesten Zeit. Die Pinakothek nun besitzt dank Tschudis sicherem Blick und nie fehlgreifendem Geschmack sechs Gemälde von der Hand Goyas, die uns in ausgezeichnete Weise mit dem ganz gereiften Künstler bekanntmachen.

Da ist vor allem das „Bildnis der Königin Maria Luisa“ (Abb. 9). Wie ein unheimlicher, Verderben bringender Dämon steigt diese brutal häßliche, in kostbare Stoffe gekleidete mit reichem Schmuck behängte Frau auf, die den Fächer nicht wie zum tändelnden Spiel, sondern gleich einem Szepter als Herrscherin, ihrer Macht bewußt, in der Rechten hält. Restlos enthüllt sich dem Beschauer der Charakter dieser stolzen, genußsüchtigen und liebesdurstigen Frau, die im Leben Maria Luisa von Parma hieß, mit dem schwachen Karl IV. den spanischen Königsthron teilte und durch ihr schamloses Verhältnis zu ihrem Günstling Godoy entsetzliches Elend über Spanien gebracht hat.

Nur wenige Porträts gibt es, wo Goya in gleich vollendeter Weise das Inhaltliche und rein Malerische miteinander verschmolzen hat. Die Malerei des Kostüms, vor allem aber der duftigen, schwarzen Mantilla, die über den schönen, vollen,

von dem weißen Handschuh umschlossenen Arm gehaucht erscheint, ist über jedes Lob erhaben.

Die Datierung dieses Porträts ist ziemlich leicht. Die Königin trägt hier die gleiche Frisur mit dem Haarpfeil und das nämliche kostbare Kostüm, wie auf dem berühmten großen Familienbild im Prado, das Goya 1800 als Dank für seine Ernennung zum ersten Hofmaler dem König präsentiert hat. Die Königin war damals die elegantest gekleidete Frau von Madrid, und es ist wohl nicht anzunehmen, daß sie diese Robe sehr häufig getragen hat. Eine direkte Vorstudie zu dem großen Bild ist unser Porträt jedoch wohl nicht, da die Haltung etwas verschieden und überhaupt die Auffassung auf dem großen Bild ein wenig zahmer ist. Als Vorstudie kommt nach wie vor das Brustbild bei der Condesa de Paris in Betracht, das die nämliche Haltung wie auf dem großen Bild zeigt, jedoch die Königin in einem andern Kostüm darstellt.

Mehr als 20 Jahre später sind die übrigen neuerworbenen Stücke entstanden. Sie gehören unbedingt der Spätzeit des Künstlers an, da sie vor allem die Großzügigkeit der Zeichnung, wie das zum Teil etwas schwere Kolorit besitzen, Eigenschaften, die Goyas Spätwerke besonders charakterisieren.

Die „Gerupfte Pute“ (Leinwand 0,44 : 0,46 m, Abb. 10) ist in der oberen linken Ecke mit breiten Pinselstrichen Goya bezeichnet. Stilleben von Goyas Hand sind äußerst selten, wir kennen im ganzen nur sechs. Der Prado besitzt eine „ungerupfte Pute“ (Abb. 11), gewissermaßen das Gegenstück zu unserem Bild, daneben ein Stück von außerordentlicher Realistik, tote Vögel darstellend¹⁾, gleichfalls der Spätzeit des Künstlers angehörig. Unser Bild ist von einer malerischen Delikatesse, die einerseits an Chardin gemahnt und andererseits die ganze Stillebenmalerei der Franzosen des 19. Jahrhunderts vorweg zu nehmen scheint. Wie köstlich und saftig leuchtet das zarte Rosa und Gelb dieser saftigen, fetten Pute, welch wirkungsvollen Kontrast bilden diese Töne zu dem schweren Grau und Grün der Sardinen in der Pfanne vor dem graugrünen Ton des Hintergrunds.

Die vier kleinen Genrestücke gehören zu der großen Reihe der Caprichos, die Goya seit Ende der achtziger Jahre nicht mehr auf Bestellung, sondern vielfach zum eigenen Vergnügen geschaffen hat. Es sind förmliche Studienblätter, in denen der unermüdliche Künstler in seinem Arbeitsdrang und seiner unerschöpflichen Phantasie mit dem Pinsel seine Einfälle festgehalten hat. Sie gehen neben den wirklichen Studienblättern her, jenen großartigen, mit der Feder oder gleich mit dem Tuschpinsel, zuweilen auch mit Kreide ausgeführten Blättern, die einen Vergleich mit den grandiosen Studien Rembrandts ruhig aushalten können.

Unsere vier Bildchen, die aus dem Besitz des Madrider Bankiers Lafitte stammen, sind auf Holz gemalt und zum Teil nicht ganz ausgeführt. Wir erhalten dadurch einen interessanten Einblick in die Arbeitsweise des achtzigjährigen Künstlers.

Der „Zweikampf“ (Abb. 12) behandelt ein Thema, das Goya in seiner Spätzeit wiederholt in immer neuen Varianten und in verschiedener Technik behandelt hat. Wir kennen jenes brutale Blatt, die Pinselzeichnung früher in der Sammlung Beruete,

¹⁾ Die beiden Pradobilder sind etwas größer als das Münchner, 0,46 : 0,64.



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 12. GOYA: DER ZWEIKAMPF
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 13. GOYA: DER VERWUNDETE
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 14. GOYA: INQUISITIONSSZENE
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



Tiefdruckätzung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co.

ABB. 15. GOYA: MÖNCHSPREDIGT
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

wo zwei Bauern mit Pistolen aufeinander losgehen, von Goya kommentiert durch die Unterschrift „Quien vencera?“, Wer wird siegen?, wohl zur Ausführung als Lithographie in der von Goya geplanten zweiten Folge der „Caprichos“ bestimmt. Weiter die wie eine Federzeichnung wirkende Lithographie mit dem Duell von zwei altspanischen Hídalgos, die 1819 entstanden sein soll. Am nächsten aber steht unser Bildchen der Lithographie des achtzigjährigen Meisters mit dem modernen Zweikampf, el Desafío (Loga 728 Hofmann 276). Die beiden Arbeiten sind zeitlich wohl nur wenig voneinander getrennt. Auf dem Gemälde fehlen vor allem die Zuschauer. Farbzig ist das Ganze ungemein belebt, besonders reizvoll die Malerei der „Fajas“, der Leibgurte und das köstliche frische Grün des Hintergrunds.

Ein ähnliches Grün sieht man auf dem kleinen Bildchen „der Verwundete“ (Abb. 13). Hier herrscht keine hochdramatische Spannung, der Künstler hat da vielmehr in nicht minder packender Weise das Verschmachten, das Elend dieses zu Tod verwundeten, überfallenen Bauern geschildert. Der fliehende Angreifer wird im Hintergrund sichtbar, seine Figur ist nur schwach umrissen. Mit wenigen Mitteln hat der Künstler hier auf kleiner Fläche ein Kapitel menschlichen Elends gegeben. Nicht ganz klar ist die „Inquisitionsszene“ (Abb. 14), die anscheinend die Verbrennung einer Nonne durch einen wütenden Volkshaufen darstellen soll. Das Inhaltliche interessiert hier wenig neben dem rein Künstlerischen, wo die überaus modern anmutenden grauen Töne, vor allem aber das prachtvolle Blau im Rock des Mannes im Vordergrund schon alles enthalten, was Manet später gegeben hat. Am grandiosesten vielleicht ist aber die „Mönchspredigt“ (Abb. 15), eine Gruppe alter, verhutzelter Betschwester auf niedrigen Kirchenstühlchen hockend und kauern und diese überragend die hohe Gestalt eines Mönches mit der Kapuze über dem Kopf, eine unheimliche Silhouette, gespenstergleich, der, wie jener Geist in „1001 Nacht“ der Flasche Salomonis entfährt, immer höher und höher zu wachsen, zu steigen scheint, alles umfassend und alles beherrschend. So sparsam hier die Farben gebraucht sind, das Schwarz, das Weiß und das Gelb — sie geben doch Farbenklänge von packender Wirkung und einem Reichtum, den nur ein so malerisches Genie wie Goya hat erreichen können.



BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN UND DER KUNST- WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN

K. ANTIQUARIUM 1911

VON JOHANNES SIEVEKING

A. Ägyptische Abteilung.

1. Bronzestatuetten des sitzenden lesenden Imhotep. Höhe 0,123. Saitisch.
2. Bronzestatuetten des Horus mit Krone und Widderhörnern. Nur der Oberkörper erhalten. Höhe 0,117. Saitisch.
3. Mumienleinenten mit Totenbuchtenten. Spätes neues Reich.

B. Griechisch-römische Abteilung.

I. Bronze.

1. Statuette einer bekleideten Frau altjonischen Stils (Abb. 1), Höhe 0,15. Aus Rom. Vollgegossen. Die Figur steht ganz frontal auf niedriger viereckiger Plinthe mit geschlossenen Füßen in Schuhen, bis zu denen das faltenlose, an dem Oberkörper wie an dem schaftartig gebildeten Unterkörper eng anliegende, in der Körpermitte durch einen Gürtel leicht zusammengeschnürte Gewand herabreicht. Dasselbe ist vorne in seiner ganzen Länge durch einen senkrechten breiten Streifen mit eingeritzten Rauten verziert. Die Ärmel reichen bis zur Mitte der Oberarme, die Arme und die ausgebreiteten Hände liegen fest am Körper an. Das volle Gesicht mit stark vorspringender Unterpartie, sehr flach liegenden Augen, hochsitzenden Ohren und niedriger zurückweichender Stirn ist geradeaus

Abb. 1.

gerichtet. Das bis auf einen kurzen Scheitelstrich mitten über der Stirn völlig ungliederte Haar liegt wie eine Kappe auf dem Kopf an und fällt wie ein glattes Tuch auf Rücken und Schultern. Brüste und Glutäen sind ziemlich kräftig ausgebildet. — Die Bronze

mag in Italien gearbeitet sein, ihr Stil ist ausgesprochen jonisch, die nächste Parallele scheint mir die Bronze aus Ephesus (British Museum, Excavations at Ephesus Taf. 14) zu sein, die im Gewand etwas entwickelter, in der Ausführung viel roher ist. Der säulenartige Unterkörper erinnert an die im übrigen fortgeschrittenere Hera des Cheramydes, die Gesichtsbildung an die neugefundene Statue von Samos (Athen. Mitt. 1906 Taf. 10-12). Das Stück ist kunstgeschichtlich von größter Wichtigkeit, der ägyptische Einfluß unverkennbar.

2. Statuette einer weiblichen Gewandfigur archaisch-etruskischen Stils (Abb. 2). Höhe 0,225. Aus Volterra. Vollgegossen. Stehende Frau mit spitzen Schnabelschuhen in jonischem Chiton mit halblangen, durch je vier Knöpfe auf den Armen geknüpften Ärmeln. Der Stoff des Gewandes ist durch eingeritzte parallel laufende Wellenlinien charakterisiert, an dem Rock, den die linke Hand seitlich emporrafft, läuft vorne in der Mitte ein mit Mäandermuster verzierter Streifen herunter und setzt sich unten am Saume fort; in der Körpermitte, wo der Mäander beginnt, befindet sich eine Vertiefung, hier scheint eine Tauschierung, die den Gürtel markierte, herausgefallen zu sein. Der rechte Arm ist erhoben, Daumen, Zeige- und Mittelfinger, die gestreckt sind, haben vermutlich eine Blüte gehalten. Den Kopf bedeckt

Abb. 2.

ein spitzer Tutulus in Gestalt einer in fünf übereinanderliegenden Streifen umlaufenden Binde, die hinten wieder schräg abwärts läuft. Über der Stirn und im Nacken ist das Haar als Wulst sichtbar, der nur durch die sehr großen hochsitzenden Ohren unterbrochen wird. Im

Gesicht sind die schmal geschlitzten Augen nur flach eingeritzt, die Augenbrauen sind durch Gravierung angedeutet. — Die Statuette ist ein vortreffliches Beispiel für die Nachahmung einer archaisch-griechischen „Kore“ durch einen etruskischen Künstler, der sich in Haltung und Gewand genau an sein Vorbild hielt, Tutulus und Schnabelschuhe hinzufügte und die Proportionen änderte, indem er die Figur übertrieben schlank bildete. Im Gesicht ist der freundliche Ausdruck bis zur Karikatur gesteigert. Es soll wohl Aphrodite dargestellt sein.

3. Verschiedene griechische Gewichte

II. Terrakotta

1. Archaische weibliche Gewandfigur auf einem Throne mit Rückenlehne sitzend, mit großem runden Kopfschmuck. Das Gewand ist in mehreren aus verschiedenen Mustern bestehenden Streifen reich mit Schwarz und Rot auf weißem Untergrund bemalt. Höhe 0,21. Aus Athen. Vgl. Winter, Typenkatalog I S. 48, 1 u. 2.

2. Archaische weibliche Gewandfigur auf lehnlosem Sitz mit Schemel, mit der Linken ein Tier an die Brust drückend. Höhe 0,20. Aus Athen. Vgl. Winter a. a. O. I S. 49, 10.

3. Zwei archaische Reiter. Höhe 0,11 und 0,09. Aus Böotien. Reich bemalt. Der eine nackt (rote Körperfarbe), der andere mit enganliegendem hellblauen Wams auf dem roten Körper, beide auf gelben Pferden. Vgl. Winter, Typenkatalog I S. 37, 4.

4. Archaischer Reiter auf Widder. Höhe 0,07. Aus Böotien.

5. Stehende Athena im Peplos mit Helm in phrygischer Form und Schild mit Steinbock (?) in Relief als Schildzeichen. Höhe 0,25. Aus Böotien. Vgl. Winter a. a. O. I S. 64, 7.

6. Stehende Tanagraeerin mit vor dem Schoß übereinandergelegten Händen und diademartiger Kopfbedeckung. Höhe 0,18.

7. Campanarelieff, Nillandschaft. Höhe 0,58. Aus Rom. Vgl. für den Typus: Die Antiken Terrakotten IV, 2 Taf. 140.

8. Hellenistische Henkelflasche mit rotem Überzug und Barbotinranke auf der Schulter. Höhe 0,185. Aus Südrussland.

III. Verschiedenes.

1. Griechische Gymnasiarcheninschrift auf Marmorstele mit Giebel, in welchem Rankenverzierung, aus Apollonia am Rhindakos. Veröffentlicht von Th. Wiegand, Athen. Mitt. 1911 S. 294, dazu E. Buschor, ebenda 1912.

2. Fund aus Lakonien, vermutlich vom Heiligtum der Artemis Orthia bei Sparta stammend, nämlich:

a) Kleiner liegender archaischer Bronzelöwe mit schlangenköpfigem Schwanz, ursprünglich als Fibel verwendet, doch ist die Nadel jetzt abgebrochen. Auf dem Körper Rest einer Inschrift $\Lambda \Delta \Gamma \text{M}$. Länge 0,07. Ganz gleiche Bronzelöwen als Fibeln: Olympia IV, 966 und The Argive Heraeum II S. 249 Nr. 946. Vgl. auch *Практика* 1911 S. 265 ff., wo zwei gleiche Löwenfibeln aus dem Orthiaheiligtum erwähnt werden.

b) Halbfigur einer bekleideten Frau mit Polos, aus Bein, hinten ausgehöhlt, mit Befestigungslöchern. Genau der gleiche Typus wie Annual of British School XIV, S. 23 Fig. 8 rechts, nur unten ganz erhalten. c) „Siegel“ aus Bein in Würfelform im Typus wie Annual XIII S. 90 Fig. 24 a. und l, nur sind die beiden Öffnungen geschlossen, unten durch einen einfachen, oben durch einen längeren geriefelten Pflock, der oben mit einem durchbohrten zylinderförmigen Bügel abschließt zwecks Tragens an einer Schnur. Auf den vier Feldern eingraviert, dreimal ein Vogel und einmal ein Ornament von drei Kreisen. Wohl eher ein Amulett, in dessen Höhlung etwas aufbewahrt wurde. Höhe 0,043. d) Liegender geflügelter Löwe aus Bein. Typus wie Annual XIII S. 87 Fig. 22a. Auf der Unterseite eingravierter stehender Wasservogel. Länge 0,025. e) Liegender Widder aus Bein. Typus wie Annual XII S. 320 Fig. 2a. Auf der Unterseite stehender Wasservogel. Länge 0,03. f) Durchbohrter viereckiger Schieber aus Bein mit beiderseits eingeritzten Ornamenten. g) Zwei runde kleine Scheiben aus Bein, auf der einen Seite eingravierte Ornamente, auf der andern einmal ein fliegender Vogel, einmal eine hockende Sphinx mit einem erhobenen Vorderbein. h) Verschiedene Scarabaeen.

K. VASENSAMMLUNG 1911

VON JOHANNES SIEVEKING

1. Vier mykenische Gefäßfragmente des sog. Palaststiles, davon drei aus Aegina, eins unbekannter Herkunft. Abgeb. im großen Katalog I Abb. 3, 5, 6, 8.

2. Attisch-geometrische Schale mit zwei Henkeln. Höhe 0,075, Durchmesser 0,15. Aus Athen. Stück der Wandung ergänzt. Innen und außen umlaufender Tierfries.

3. Attisch-geometrischer Napf mit zwei Schlingenhenkeln. Höhe 0,08, Durchmesser 0,085. Aus Athen. Beiderseits ein Dreifuß zwischen zwei Pferden.



4. Großer kalathosförmiger Untersatz attisch-geometrisch, (vgl. Abb.). Höhe 0,32. Aus Athen.

5. Dreieckiger Napf mit schnutenförmig eingezogenem Rand. Attisch-geometrisch. Lineare Ornamente, neben dem vertikalen Henkel je ein Wasservogel. Innen gefirnißt. Höhe 0,095. Aus Athen.

6. Zweihenkliges „Saugnäpfchen“, attisch-geometrisch. Zu beiden Seiten des Ausgusses je ein Wasservogel. Ausguß und Inneres gefirnißt. Höhe 0,08. Aus Athen.

7. Protokorinthische eiförmige Lekythos, auf der Schulter zwei nach rechts laufende Hunde. Großer Katalog I Nr. 260a, Taf. 6. Aus Syrakus. Höhe 0,08.

8. Protokorinthischer Napf, zweihenklig, mit Fries von drei nach rechts laufenden Tieren. Großer Katalog I Nr. 220a, Taf. 6. Höhe 0,05.

9. Korinthische Schale mit Reifenverzierung. Aus Korinth. Großer Katalog I Nr. 208, Taf. 12. Höhe 0,075, Durchmesser 0,18.

10. Rhodische Kanne mit Tierfriesen. Höhe 0,325. Großer Katalog I Nr. 449, Abb. 54 u. 55.

11. Chalkidische Bauchamphora. Auf der einen Seite zwei Hähne gegeneinander, auf der andern Palmettenkomposition zwischen zwei Löwen. Auf der Schulter beiderseits Panther zwischen zwei weidenden Widdern. Höhe 0,275. Aus Corneto. Großer Katalog I Nr. 593 Taf. 21.

12. Attisches rotfiguriges Rhyton in Gestalt eines Negers, der von einem Krokodil verzehrt wird (vgl. Abb.). Höhe 0,235. Ergänzt

Stücke des Rhyton, kleine Teile an Neger, Krokodil und Henkel, die weiße Farbe des Krokodils größtenteils abgerieben. Aus Italien. Geschenk des Herrn Dr. M. Berolzheimer. Auf dem Rhyton Jägerin in Fell und hohen Stiefeln mit Haube und zwei Speeren. Ihr gegenüber weibliche Gewandfigur auch mit Haube, jener ein Alabastron an einer Schnur hinhaltend. Auf der Rückseite zwei weitere weibliche Gewandfiguren sich gegenüberstehend. Sehr feine Zeichnung.

K. MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE 1911 VON PAUL WOLTERS

Unter den neu erworbenen Abgüssen ist an erster Stelle die jetzt in Frankfurt befindliche Athena des Myron zu nennen (Inv. 1865), sodann der ebenfalls in Frankfurt befindliche Marmorkopf Nr. 119, der sich als Kopie des schönen Bronzekopfes eines Knaben in unserer Glyptothek (Nr. 457) herausgestellt hat (Inv. 1865). Durch das Entgegenkommen des Akademischen Kunstmuseums in Bonn war es möglich, zwei nur dort vorhandene Abgüsse wichtiger Stücke durch Überformung auch für unsere Sammlung zu gewinnen, zunächst den sog. Apollo Steinhäuser, die Replik des belvederischen Apollo, vor den das Original jetzt so sehr entstellenden Ergänzungen (Inv. 1847; vgl. Arch. Zeitung 1878, Taf. 2). Zweitens den prächtigen hellenistischen

Frauenkopf aus Tralles, der sich in Smyrna befindet (Arndt, E. A. Nr. 1342).

Im Kunsthandel konnte eine hellenistische Statuenplinthe geformt werden (Inv. 1845): die Füße eines stehenden Mannes mit danebenliegendem, prächtig ornamentiertem Helm. Das Original ist inzwischen vom Museum in New-York erworben worden. (The Bulletin of the Metropolitan Museum VI, 1911, S. 102).

Gelegentlich der für Rom gewünschten Neuformung mehrerer römischer Bildnisse der Glyptothek kamen Abgüsse dieser Werke (Tiberius Nr. 314. — Agrippina Jun. Nr. 316. — Trajan Nr. 335. — „Apollodoros“ Nr. 334. — Julia Domna Nr. 354) auch in unsere Sammlung (Inv. 1867—71), ferner ein Porträtkopf der frühen Kaiserzeit, der aus Arnara im volskischen Gebiet stammt und sich in Münchener Privatbesitz (Hr. Paul Heine) befindet und ein Porträt des Claudius in Braunschweig (Inv. 1862 und 1866). Auch die kleine Porträtbüste des zweiten Jahrhunderts aus Wels (Osterr. Jahreshefte 1911, S. 121) konnte erworben werden (Inv. 1852). Aus hiesigem Privatbesitz (Frhr. A. von Binzer) wurde ein Athenakopf geformt, der in Rom gefunden, auf ein Vorbild des 4. Jahrhunderts zurückgeht (Inv. 1858). Von den Besitzern der Originale erhielt dankenswerter Weise die Sammlung mehrere Abgüsse zum Geschenk, so von Hrn. Dr. Preyß den eines Kopfes mit gedrehten Locken aus Smyrna (Inv. 1851), einer kleinen Replik der sog. Venus Genetrix (Inv. 1856), einer sepulkralen attischen Mädchenfigur (Inv. 1854) und des Eros-Torso Nelidow, Arndt E. A. 739, jetzt in Budapest (Inv. 1864), und von Hrn. Baron von Karg-Bebenurg den Abguß einer ausgezeichneten frühhellenistischen Jünglingsstatuette aus Knidos (Inv. 1872). Ebenfalls als Geschenk erhielt die Sammlung eine galvanoplastische Nachbildung der Hildesheimer Athena-Schale (Inv. 1843).

Von Photographien wurden namentlich die der Vasen aus dem British Museum erworben. Der gesamte Zuwachs beträgt 704.

K. GLYPTOTHEK UND SKULPTUREN-SAMMLUNG DES STAATES

1911

VON PAUL WOLTERS

Im Laufe dieses Jahres ist nur eine Skulptur erworben worden, ein Relief von pentelischem Marmor, 38 $\frac{1}{2}$ cm hoch, 29 $\frac{1}{2}$ cm breit, oben und

unten mit Kymatien abgeschlossen, während links alte Anschlußfläche, rechts eine moderne Abarbeitung den Stein senkrecht begrenzen. Es ist offenbar ein Stück von der Marmorverkleidung einer Basis. Von der Darstellung ist nur eine einzige Gestalt erhalten, ein nackter, nach links hin bewegter Jüngling, anscheinend einem von ihm entsendeten Geschoß, wohl dem Akontion, nachblickend. Man darf darnach die Basis auf ein athletisches Weihgeschenk, etwa das eines Pentathlos, beziehen. Die feine, weiche und elegante Arbeit weist auf das Ende des vierten Jahrhunderts hin. Als Herkunft wird Athen angegeben.

SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN 1911—12.

Sitzung am 4. Dezember 1911.

Herr Wolters gedenkt in kurzen Worten des verstorbenen Vorsitzenden der Gesellschaft, Geheimrats von Tschudi, und würdigt sein Wirken für die Gesellschaft und die Münchener Museen. Herr Hommel bespricht einen babylonischen Siegelzylinder aus Lapislazuli, der wohl das älteste Kunstwerk im bayerischen Staatsbesitz darstellt. Es stammt aus der Zeit um 3000 v. Chr. und kam aus dem Besitze des Bildhauers Kopf in Rom durch Direktor Habich in den Besitz des Münzkabinetts. (Abgeb. in diesem Jahrbuch 1910, Taf. B, 1 zu S. 133). Das Bemerkenswerteste und Neue daran ist die Darstellung des sog. jugendlichen, stets von der Seite dargestellten Gilgamis mit den typischen aufrechtstehenden Haarbüscheln, der nur auf den ältesten Zylindern vorkommt, von denen die best erhaltenen in Photographien und Abgüssen vorgezeigt wurden.

Herr Habich zeigt weitere Gemmen und Intaglien aus babylonischer, persischer, phönizischer, griechischer, hellenistischer und der Sassanidenzeit vor, die sich alle im Besitze des Münzkabinetts befinden.

Herr Pringsheim legt drei besonders große Majolikaplatten vor, von denen zwei ihm gehören, eine sich z. Z. im Münchener Kunsthandel befindet. Sie stellen alle drei den Raub der Helena dar und zwar nach einem Stich des Marc Anton, der wieder auf ein Original Raffaels oder Giulio Romano's zurückgeht. Die erste Platte ist nicht signiert, doch dürfte sie von

Nicolo da Urbino (Pellipario) herrühren, der 1515—18 in Faenza oder Castell Durante das Correr-Service und auch wohl um 1519—20 das Gonzaga-Este-Service fertigte. Dann wanderte er nach Urbino aus, wo er den Namen Fontana angenommen zu haben scheint. Aus dieser Zeit kurz nach 1520 dürfte die Schlüssel stammen. Sie ist von vorzüglicher Zeichnung, sehr zart im Ton und gehört zu den besten ihrer Art. Die zwei andern tragen die Signatur des Francesco Xanto da Rovigo, der um 1530—42 tätig war und als fruchtbarster Repräsentant des sogen. Istoriati-Stils gilt. Er nimmt sich in der zweiten Platte von 1535 schon gewisse Freiheiten in der Umkomponierung. Zwei Jahre später 1537 schuf er die dritte Platte, die noch erheblichere Abweichungen und ein auffallend starkes Kolorit zeigt. Eine noch viel stärker umkomponierte Platte mit dem gleichen Sujet und ebenfalls von Xanto herührend, befindet sich im Berliner Kunstgewerbe-Museum.

Herr W. M. Schmid weist einen Fund aus Kempten vor, ein römisches Hängegewicht in der Form einer Hermesbüste aus gelber Bronze. Der Gott trägt den geflügelten Petasos. Die Augen bestehen aus Silber, die Pupillen aus schwarzem Kitt, die Lippen aus roter Bronze. Die Reinigung dieses bei der Auffindung durch dicke Patina ganz entstellten Kopfes ist auf elektrolytischem Wege mit besonders gutem Erfolge ausgeführt worden.

Herr Sieveking bemerkt, daß dieser Hermeskopf auf ein polykletisches Vorbild zurückgehe, dessen späte Nachbildungen uns vielfach in römischen Kleinbronzen erhalten sind. Sodann legt er einige Stücke antiker Kleinkunst vor, zunächst eine aus dem Schloß auf der Roseninsel als Leihgabe ins Münchener Antiquarium gekommene Bronzefigur. Es ist eine Pantherin von wundervoller Detailarbeit mit herrlicher Patina. Das Fellmuster ist durch Gravierungen mit daraufgesetzten Silberpunkten dargestellt. Der Patina nach stammt das Stück aus Pompei. Endlich zeigt er den Kopf eines Wolfshundes, eine neu erworbene Bronze des Antiquariums aus der Umgegend von Patras.

Herr Wolters erläutert zunächst einige Gegenstände, die S. K. H. Prinz Rupprecht aus Ägypten mitgebracht hat, eine kleine Bronzestatuette des Harpokrates und eine kleine Wiedergabe des thronenden Serapis aus Bronze in dem für die berühmte Kultstatue von Alexandria anzunehmenden Typus (vergleiche zum Beispiel Athen.

Mitteilungen 1906, Tafel 6 und 7), endlich ein Zierstück von einem koptischen Gewand, das einen Giganten darzustellen scheint (jetzt im Antiquarium).

Weiter bespricht er eine neue Erwerbung der Sammlung in der Glyptothek, das Bruchstück eines Marmorreliefs aus Athen, das offenbar zum Schmuck einer Basis gedient hatte. Erhalten ist auf der oben und unten mit ehemals bemalten Leisten abgeschlossenen Fläche ein nach links hin bewegter Jüngling. Die leichte, gelöste Haltung würde gestatten, eine vorausgegangene stärkere Bewegung anzunehmen. Die schlanke, feine Körperbildung weist auf das Ende des vierten Jahrhunderts vor Chr.

Sitzung am 7. Januar 1912.

Herr Braune bespricht einige Bilder der Westfälischen Schule in der Alten Pinakothek, denen er noch eine Geburt und Anbetung anreihen kann, die bisher in Lustheim bei Schleißheim waren. Ein Bild der gleichen Hand findet sich im Museum zu Münster: ein Tod Mariens. Ein anderes Bild in der Pinakothek (Nr. 219, Bildnis eines Baumeisters), das zuletzt als „kölnisch“ angesprochen wurde, weist er dem Meister van Lisborn zu.

Weiterhin zeigt der Redner die Photographien dreier Bilder aus dem Wilhelminischen Geschichtsbilderzyklus vor, die sich, im Dreißigjährigen Krieg aus München geraubt, im Stockholmer Museum befinden. Eines ist „Reffinger“ signiert, ein anderes „Abr. Schöpfer in München“, das somit als das einzige sichere Bild des Meisters zu betrachten ist. Er stellt sich darin künstlerisch als eine Kreuzung von Wolf Huber und Feselen dar. Die Bilder in Schweden sind intakt, während die Münchener oben beschnitten sind.

Herr Lill hat eine Reihe von Architekturplänen fränkischer Barockbauten aus der ehemaligen Sammlung Dros mitgebracht. Es sind darunter Originalpläne der drei Bamberger Dientzenhofer, Petrinis, Balth. Neumanns, J. Küchels, sowie der ganzen späteren Schule, hauptsächlich in ihrer Bamberger Verzweigung bis herauf ins romantische Zeitalter. Besonders interessant sind die Konkurrenzpläne für Vierzehnheiligen um 1744 von einem Vorarlberger Meister, Küchel, dem Sachsen-Eisenachschen Oberlandbaumeister Krohne und Balth. Neumann.

Herr Pallmann erläutert die Gründe, die ihn zu einer Faksimileausgabe von Goyas Tauro-machie bewegen haben, und legt diese vor.

Herr Sieveking spricht über die bisherigen Rekonstruktionsversuche von Myrons Gruppe, Marsyas und Athena, nämlich seinen eigenen und die von Klein, Bulle, P. J. Meier. Er hält sie alle für nicht geglückt und schlägt deshalb eine neue vor; er gibt nämlich der Göttin zwei Flöten in die Hand, die sie vom Munde gerissen und eben wegwerfen will, während der Silen heranschleichend diesen Moment zu erhaschen sucht, um sie wegzunehmen. (Die Ergänzung ist seitdem im Münchener Gipsmuseum ausgeführt worden.)

Sitzung am 5. Februar 1912.

Herr Wolters legt das von Studniczka zum Winkelmannstage 1911 ausgegebene fliegende Blatt vor, das die Büste des Niccolo da Uzano für ein Renaissanceporträt Ciceros nach einer antiken Münze anspricht.

Freiherr v. Bissing zeigt ein von ihm im Kunsthandel in Ägypten erworbenes Ebenholzfigürliches eines Skeletts oder eigentlich einer ausgewickelten Mumie, das in einem hölzernen Obelisk als Amulett aufbewahrt war. Es gibt uns die erste richtige Vorstellung von dem Aussehen der Toten, die nach dem Bericht Herodots in hölzernen Kästen bei den Gelagen der Ägypter herumgereicht wurden. Es ist die älteste Darstellung eines „Skeletts“ überhaupt und bestätigt die Ansicht derer, die die hellenistischen Skelettbecher usw. an ägyptische Bräuche anknüpfen.

Ferner legt der Vortragende Jéquier, Décoration égyptienne vor und knüpft daran Bemerkungen über die Entwicklung der ägyptischen Deckenornamentik: sie geht aus von dem Schema einer Holzdecke mit starkem beschriftetem Mittelbalken; die Riegel sind mit Matten bespannt. Zu einer einheitlichen Bemalung gelangt der Ägypter im Gegensatz zu den mykenischen Decken nie: er strebt im Gegenteil nach Buntheit und Mannigfaltigkeit der Muster.

Herr Buchheit legt den Plan des Schlosses Karlsberg bei Homburg i. d. Pf. vor, der sich in der graphischen Sammlung des Nationalmuseums befindet. Das Schloß wurde seit 1770 von Herzog Karl v. Zweibrücken durch den Hofarchitekten v. Mannlich um 14 Millionen erbaut. 1785 vollendet, wurde das neue „Weltwunder“ von den Franzosen 1793 niedergebrannt. Von dem kolossalen Bau wissen wir wenig. Die zwei bisher bekannten Abbildungen werden von diesem Plan bedeutend an Genauigkeit übertroffen.

Herr Jacobs berichtet über neue römische Skul-

turenfunde in Kellmünz a. d. Iller, die sich schon teilweise im Nationalmuseum befinden oder noch dahin kommen sollen. In 2—3 m Tiefe wurden in den noch stehenden Grundmauern Marmorbruchstücke aus älterer Zeit gefunden, nämlich eine männliche Gewandstatue aus vermutlich kleinasiatischem Marmor, aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., eine weibliche sitzende Gewandstatue mit einem Hündchen auf dem Schoß, der Unterkörper einer weiblichen stehenden Gewandstatue, die das Beste der Funde darstellt, das Fußstück einer weiteren weiblichen Gewandstatue aus Muschelkalk mit Resten weißen Farbüberzugs, eine Ara, ein großer Löwe mit einem Widderkopf in den Pranken aus Kalkstein und einige Säulenreste, die wahrscheinlich zu einem Tempel gehörten. Die Statuen, an denen leider kein Kopf erhalten ist, gehören vermutlich zu Grabmalern. Ihr Stil verrät gute handwerkliche Tradition, der weibliche Unterkörper ist sogar von vortrefflicher künstlerischer Qualität.

Herr Kehrler spricht über seine Forschungen betreffs der Wandmalereien in der Forchheimer Kaiserpfalz im 14. Jahrhundert. Sie wurde 1246 von Heinrich von Raspe teilweise zerstört. Leopold III. Fürstbischof von Bamberg, der sie besaß, stellte sie wieder her, auch sein Nachfolger Lampert von Brunn, der Kanzler Wenzels, scheint an ihr gebaut zu haben. 1831 fand Graf Seinsheim die Wandmalereien, die unter König Ludwig I. unerfreulich übermalt wurden und erst jetzt wieder von Fried. Pfeiderer in München besser hergestellt wurden. Sie gehören zu den bedeutendsten Wandmalereien Süddeutschlands im 14. Jahrhundert und weisen auf den Ursprung der Bamberger und Nürnberger Kunst hin. Denn Lampert von Brunn war mit Karl IV. und Wenzel in ganz Europa und dann in Prag, wo die Quelle auch dieser Kunst sich befand. Durch ein Wappen an der Pfalz wird die Bautätigkeit Lamperts von Brunn an ihr nachgewiesen. In der Schloßkapelle befindet sich ein Prophetenzyklus aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Weiterhin ein Fresko mit einem „rex David“, der die Gestalt König Wenzels hat, davon rechts und links Drollerien, von denen die eine den böhmischen Löwen darstellt, ferner einen Elefanten, einen Schnabelkönig auf einem Kamel und einen schwebenden Troubadour. Sie weisen auf die Liebesabenteuer und die Laster König Wenzels hin. Der Meister dieses Freskos dürfte um 1390 zur Zeit Lamberts gearbeitet haben. Von einem jüngeren Meister sind noch in der Kapelle und

in andern Räumen verschiedene Wappen, die Anbetung der Könige und die Verkündigungsszene.

Von einem anderen Meister stammt aus etwas späterer Zeit das jüngste Gericht, das stilistisch in engem Zusammenhange steht mit den Nürnberger Tafelbildern des frühesten 15. Jahrhunderts.

Sitzung am 4. März 1912.

Herr Braune legt eine Kuriosität vor, ein alt-deutsches, Johannes den Evangelisten darstellendes Bild (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts), das — wie sich nach Abnahme der Übermalungen herausgestellt hat — aus Fragmenten zweier quattrocentistischen Bilder zusammengesetzt worden war und zwar so, daß man die offenbar mit der Laubsäge ausgeschnittene Figur des Johannes in das andere Stück einpaßt. Der Gedanke, daß diese Zusammensetzung erst im 19. Jahrhundert vorgenommen worden sei, wurde vom Redner abgelehnt.

Ferner legte Herr Braune die Photographien der durch Schenkung in die Pinakothek gelangten Marx-Reichlich-Tafeln mit einigen Erläuterungen vor, sowie die Photographien des kleinen fälschlich Patinir zugeschriebenen neuerdings zusammengesetzten Altars eines Antwerpener Meisters aus dem Kreise des Qu. Massys (Katalog der Alten Pinakothek 141—143), bei dessen Restaurierung Stifterwappen zum Vorschein gekommen waren, die Dr. Leonhard auf den Augsburger Lukas Rehm und seine Frau Anna Ehen bestimmt hat. Da die Ehe dieser Personen 1518 geschlossen wurde, kann der Altar nicht vor diesem Datum entstanden sein.

Herr Eisler legt Prof. Studniczkas Publikation der Bostoner Gegenstücke zu den sogen. Ludovisischen Thronreliefs vor und versucht dessen Deutungen aus dem Gedankenkreis des Aphrodite- und Adonismythos in einzelnen zu berichtigen und zu ergänzen. Er verweist zunächst auf die solare Auslegung des Adonismythos in den folgenden Worten des Macrobius (Sat. I 21,1 f.): „Adonis solem esse non dubitabitur, inspecta religione Assyriorum apud quos Veneris Architis et Adonis maxima olim veneratio viguit, quam nunc Phoenices tenent apud Assyrios sive Phoenicas lugens inducitur dea (sc. Venus Architis [d. h. babyl. Ištar von Erech, phön. Asthoreth von Arka]) quod sol annuo gressu per duodecim signorum ordinem pergens partem quoque hemispherii inferioris ingreditur, quia de duodecim signis zodiaci sex superiora

sex inferiora censentur. Et cum est in inferioribus et ideo dies breviores facit, lugere creditur dea, tamquam sole raptu mortis temporalis amisso Simulacrum huius deae (scil. Veneris Architis) in monte Libano fingitur capite obnupta specie tristi faciem manu laeva intra amictum sustinens, lacrimae visione conspicientium manare creduntur . . .

Sed cum sol emersit . . . vernalisque aequinoctii transgreditur fines augendo diem tunc est Venus laeta et pulchra virent arva segetibus prata herbis arbores foliis.“ Nach dieser Theorie von sechs „oberweltlichen“, sechs „unterweltlichen“ Tierkreiszeichen beginnt die Sonne ihren absteigenden Jahreslauf beim Durchgang durch das Sternbild der Wage, die denn auch folgerichtig den antiken Astrologen (Bouché-Leclercq, Astrologie grecque S. 197) als *ταπεινοῦρα ἡλίου* galt. In der Tat muß die ursprünglich babylonische Benennung des Wagesternbildes auf seine Bedeutung für die Beobachtung der Äquinoccien zurückgehen, da dieses Zodiakalzeichen schon in den Keilschriften (III Rawl. 51 Nr. 1 und 2) als Symbol des „Gleichgewichtes von Tag und Nacht“ erwähnt wird. Die zu Grunde liegende Vorstellung ist ganz einfach: im Zeitpunkt der Herbstgleiche gehen die betreffenden Sterne vom Mitternacht zugleich mit der Sonne durch den untern Meridian; an der Frühlingswende aber culminieren sie zur Mitternachtstunde im obern Meridian gerade gegenüber der Sonne. Diese Erscheinung des zweimaligen Meridiandurchgangs der Wagesterne hat man als Entstehen des Wagebalkens (*Ζυγόν*) bzw. als Gleichgewicht der „oberen“ und der „unteren“, zwei Wagschalen verglichenen Himmelhälften, aufgefaßt. Je nach dem wechselnden „Gewicht“ von Tag und Nacht in diesen beiden kosmischen Wagschalen sinkt die Sonne mit der einen Schale in die Unterwelt hinab, bzw. steigt mit der andern in die Oberwelt hinauf. Setzen wir nun mit Macrobius — und gewissen mit ihm übereinstimmenden Keilschriftzeugnissen — den Adonis der Sonne gleich, so ergibt sich ohne weiters die von St. unerklärt gelassene Wägung des Adonis in der Bostoner Mittelszene unseres Denkmals. Die zwei Figürchen in den Wagschalen hat St. richtig als Doppeldarstellung des Adonis aufgefaßt, jedoch nicht erkannt, daß diese von ihm zu Unrecht mit anders motivierten Doppeldarstellungen von Göttern (Doppel-palladian etc.) verglichenen zwei Figürchen nach jenem Darstellungsprinzip zu interpretieren sind, das Franz Wickhoff (Wiener Genesis S. 59) den

„kontinuierenden Stil“ genannt hat. Die Figuren stellen also einerseits den mit dem abnehmenden Tag in die Unterwelt hinabsinkenden, andererseits den mit dem zunehmenden Licht wieder zur Oberwelt hinaufsteigenden Adonis-Helios dar; sinngemäß sind nun auch die zwei weiblichen Gestalten, die sich — wie St. ein- sieht — in jeder Einzelheit der Gesichtsbildung, der Kleidung und des Kopfputzes aufs genaueste gleichen, nicht als Aphrodite und Persephone, sondern als Doppeldarstellung der Aphro- dite — links frohlockend über das Emporstei- gen, rechts trauernd über das Hinabsinken des Adonis — zu verstehen, wie denn ja auch die bei Macroβ beschriebene, in allen Einzelheiten mit der rechts sitzenden Frauenfigur überein- stimmende Gestalt einer Trauernden die Venus Architis und nicht etwa Allatu-Proserpina dar- stellt. Ob der wägende Flügelgott mit St. als Eros oder eher als Hermes zu deuten sei, bleibt dem Vortragenden zweifelhaft. Was die in den untern Ecken der Reliefs paarweis wiederkeh- renden Symbole je eines Granatapfels und eines Fisches anlangt, so braucht man den ersteren durchaus nicht mit St. als Attribut der Perse- phone zu fassen. Nach Antiphon bei Athen. III. 27 p. 84 c. hat Aphrodite auf Kypros sich Granatäpfel gepflanzt und auch sonst wird ihr Blüte und Frucht dieses Baumes, die im Hoch- zeitsritual eine solche Rolle spielen, oft zuge- eignet. In dem Fisch sieht E. den sagenhaften, der Aphrodite heiligen, mit ihr zugleich aus dem ins Meer getropften Blut des verstümmelten Uranos entstandenen Fisch Pompilos (Gruppe Handb. 1351, 1). Die zwei nackten musizierenden Gestalten der dritten Ansicht des Denkmals er- klärt E. als Hierodule und Neokoros der Göttin, die sich nackt dem Fruchtbarkeitsritus sakraler Buhlschaft hingeben, solange Adonis in der Ober- welt weilt, nämlich im Sommer. Während der winterlichen Abwesenheit des Adonis (-Tammuz) „beugt sich“ — wie es im babylonischen Epos von Ištars Höllenfahrt (Z. 77 ff.) drastisch heißt — „der Stier nicht auf die Kuh, legt sich der Esel nicht auf die Eselin, legt sich nicht auf der (Tempel) Straße der Mann auf das Mädchen; es schläft der Mann an seiner Stätte, das Mä- chen zur Seite ihre[r Mutter]“. Diese win- terliche Trauer der Tempeldirne, wie sie einsam bei der *γεραιρά*, der unfruchtbar gewordenen Alt- priesterin der Göttin am Opferfeuer sitzt und um den fernen Geliebten trauert, stellt die vierte Ansicht des von St. hypothetisch rekonstruierten

Altaraufbaues dar, so daß der ganze Bilderzyklus mythisch-symbolisch die vier Jahreszeiten zur Anschauung bringt: — die Geburt der Aphro- dite unter dem Wehen der Frühlingswinde, die der homerische Hymnus schildert und die Botti- celli zwei Jahrtausende später in seine Darstel- lung des gleichen Gegenstandes mit aufgenommen hat, das herbstkündende Sternbild der Wage, auf dessen sinkender Schale Adonis seiner Ge- liebten entgleitet, das sommerliche Lauten- und Schalmeingetön verbhulter Pärchen im Hain des Heiligtums und die trauervolle Einsamkeit der verhüllten Priesterinnen am winterlichen Opferfeuer. — Da sich die von E. zur Deutung verwandte Macroβstelle ausdrücklich auf den „as- syrischen, von den Phöniziern über- nommenen“ Mythos der Ištar von Erech (Arku) bzw. (phönizisch) Ašthoreth von Arka bezieht, und das Venusheiligtum am sizilischen Berg Eryx fast sicher als punische Filialgründung zu Ehren eben jener Asthoreth von Arka-Erech (Corp. Inscr. Semit. I 140 cf. 135) anzusprechen ist, wird St.'s Hypothese Kypriischen Ursprungs der fraglichen Reliefs vom Vortragenden rund- weg abgelehnt zu Gunsten von Petersens und Lan- cianis alter richtiger Theorie, daß hier Über- reste vom Schmuck des Altars der sike- lischen Erykine vorliegen, die sich später im stadtrömischen Tempel der Venus Erucina be- funden haben mögen. St.'s Bedenken, auf dem Eryx könne man den Adonismythos nicht ge- kannt haben, weil dort Aphrodite selbst während eines Teils des Jahres als bei den Äthiopen abwesend galt, erledigt sich von selber durch einen Hinweis erstens auf die altorientalische, auch in der angezogenen Macroβstelle (.. „in- ferius hemispherium terrae Proserpinam vo- cant“ ..) bezeugte Gleichsetzung der südlichen Erdregionen mit der Unterwelt, zweitens auf den babylonischen Mythos von Ištars Höllenfahrt, die in die Hölle hinabsteigt, eben um den entrück- ten Tammuz-Adonis zu erlösen. Gerade weil man am Eryx von einer Wanderung der Göttin zu den Äthiopen wußte, muß man dort auch den untrennbar mit dieser Legende verknüpften Ado- nismythos gekannt haben.

In religionsgeschichtlicher Beziehung räumt die neue Deutung eine wesentliche Schwierigkeit aus dem Wege: nirgends in der Welt ist ein Kult- verein der drei Götter Aphrodite-Adonis-Perse- phone oder auch nur von Aphrodite und Perse- phone erweislich. Sind aber nur Szenen aus dem Mythos und Kult der Aphrodite allein dar-

gestellt, so stellt sich der Localisierung dieses wichtigen Denkmals — im oben angedeuteten Sinn — nichts mehr in den Weg. Mythengeschichtlich ist sie bedeutsam, weil nun ein Denkmal des 6. Jhds. v. Chr. Zeugnis dafür ablegt, daß die Griechen den Adonismythos schon mit seiner bei Macrobius bezeugten, oft als spätere rationalistische Erfindung bewerteten solaren Deutung vom Orient her empfangen haben.

Kunstgeschichtlich ergeben sich zwei wichtige Folgerungen: erstens, daß wir nicht mehr benötigt sind, die fraglichen Reliefs aus ihrem augenfälligen Zusammenhang mit der jonischen Kunst Großgriechenlands herauszureißen und ganz haltlose Schlüsse auf den Bestand einer jonischen Kunstschule im Kypros des 6. vorchristlichen Jahrhunderts zu ziehen.

Zweitens aber gewinnen wir ein ältestes und so weit sich erkennen läßt, in dieser Zeit ganz vereinzelter Beispiels konsequenter Anwendung des kontinuierlichen Erzählungsstils in der archaischen griechischen Kunst. Im Orient ist die mehrfache Darstellung der handelnden Personen in einem Bildrahmen uralte (Wickhoff hatte auf die Silberschale von Palestrina im Kircherianum, phönizisch, 7. Jhd. v. Chr. hingewiesen). Da die griechische Kunst sonst erst in der hellenistisch-römischen Periode diese Darstellungsweise angenommen hat, ist es am wahrscheinlichsten, daß der griechische Künstler auf dem Eryx schon eine ältere Darstellung der Adoniswägung orientalischen (punischen) Ursprungs vorgefunden hat, deren ikonographisches Schema er in die lauterste hellenische Schönheitsform umgegossen hat.

Herr Stegmann sprach über „Bestände aus Ambras im bayerischen Nationalmuseum“. Er erwähnte, daß Bayern schon 1703—4 einmal in die Ambraser Sammlung eingegriffen hatte, ohne aber die entführten Kunstgegenstände behalten zu können, die größtenteils wieder nach Tirol zurückgingen. Reichere Beute machte man während der Jahre 1806—13, wenngleich da nur noch die Reste in Betracht kamen, die bei der Überführung der Sammlung nach Wien in Ambras zurückgelassen waren. Allerdings ging bei dem Transport nach München (1809) noch manches verloren, so das jetzt in Wien aufbewahrte Parisurteil von Daucher.

Der Vortragende legte eine Anzahl der zu identifizierenden Stücke in Photographien vor, darunter als wertvollstes die schöne Judith von Konrad Meit, ferner ein lombardisches Reliquiar des

12. Jahrhunderts, Buchs- und Lindenholzschnitzereien, eine kleine Madonna, die sechs Reliefs mit Darstellungen aus den Zehn Geboten, die B. Daun fälschlich dem Veit Stoß zugeschrieben hatte, ein wahrscheinlich gleichfalls mit Unrecht dem Mörlinmeister gegebenes Relief „Einzug eines Fürsten“, zwei kleine Friese mit tanzenden und musizierenden Kindern von Peter Flötner, Medaillenmodelle von Hans Schwarz, das Prunkstück eines niederländischen Spiegels usw. Auch von den Waffen glaubte Herr Stegmann noch etwa 70 Stück nachweisen zu können. Herr Oldenbourg besprach ein Schnitzwerk des Germanischen Museums in Nürnberg, eine Anbetung der hl. Drei Könige (Altar Nr. 451), die Dr. Josephi in seinem Katalog mit einer Zeichnung auf der Veste Koburg in Zusammenhang gebracht hatte, indem er vermutete, die Plastik sei nach der Zeichnung gefertigt. Im Gegensatz dazu wies der Vortragende darauf hin, daß es sich hier nicht um eine Vor-, sondern um eine Nachzeichnung handle, daß auch dieselbe Komposition noch in andern gleichzeitigen Wiederholungen sich vorfinde, z. B. in einem Papiermaché-Abdruck einer Plakette bei Dr. Figdor in Wien und in einer Holzgruppe im Nationalmuseum in München. Er hält das kleine Stück bei Figdor für das Original, rechnet aber auch mit der Möglichkeit, daß die drei Plastiken nach einem Stich entstanden seien.

Herr A. L. Mayer machte Mitteilungen über die Datierung des Münchener Espolio von Greco, das er etwa vier Jahre später ansetzt, als das 1579 entstandene Toledaner Hauptbild. Er sieht in der Münchener „Entkleidung“ nicht eine einfache Replik, sondern eine Variante in endgültiger Fassung des Themas, auf welche die meisten der bekannten Repliken zurückgehen. Das kleine Stück bei Justi in Bonn, das Cossio für einen Entwurf zum Espolio hält, lehnt er für Greco überhaupt ab.

Zum Schluß sprach Herr Stöcklein mit Bezug auf den vorausgegangenen Vortrag Herrn Stegmanns über Rüstungen und Waffen, die aus Salzburg in den Besitz des National-Museums gekommen sind, und nannte als Hauptstück die Rüstung des Dietrich von Richenau aus dem Salzburger Zeughaus, die er für eine Arbeit aus der Werkstatt des Pompeo della Chiesa hält.

Sitzung am 6. Mai 1912.

Herr Berolzheimert legt verschiedene Blätter seiner Sammlung vor:

1. „Abschied des Tobias und seiner Frau von seinen Eltern“, im Auktionskatalog der Sammlung Lanna als „Unbekannter Niederländer“ bezeichnet, zuerst von Friedländer als Jan Swart van Groningen erkannt. Die Zuweisung wird durch Vergleich mit andern Zeichnungen, sowie mit Holzschnitten dieses Meisters bestätigt.

2. Verschiedene Originalhandzeichnungen von Schwind, darunter „Sängerkrieg auf der Wartburg“; drei Blatt für Don Juan; Amor und Psyche für eines der Nebenbildchen zum Ölgemälde „Aschenbrödel“ (1852-1855; Besitzer des Gemäldes Freiherr von und zu Franckenstein, Schloß Uhlstadt); „Der Tod der Maria“ zu dem Hochaltargemälde der Frauenkirche in München (rechtes unteres Feld).

3. Radierungen, insbesondere von

- a) Corot, D. 1^{II}, D. 5^I;
- b) Millet, D. 12^{II} (mit Dedikation Senciers, des Freundes und Biographen Millets); D. 13^I (mit Dedikation Millets an Hearn), D. 19^{II};
- c) Manet, M. N. 3^I; 3^{II}; 37^{II} (in zwei Tönen gedruckt); 52^{III}.

Herr Gräff sprach über die von Marlborough 1706 aus der Münchner Residenz entführten Bilder. Eine ausführlichere Darstellung wird im Münchner Jahrbuch erscheinen.

Herr Habich besprach ein vom Münzkabinett neuerdings erworbenes Buchsmodell einer Medaille auf Christoph Muelich unter Vorlage des Originals. Als Urheber des kostbaren Stückes, zu dem sich eine lange Reihe von stilistisch übereinstimmenden Medaillenarbeiten aus den Jahren 1524—1536 hinzugesellt, läßt sich auf Grund eines handschriftlich erhaltenen Briefes des dargestellten Christoph Muelich aus dem Jahre 1531 ein Meister Christoph feststellen, den der Vortragende mit dem von 1527 an in Augsburg nachweisbaren Bildhauer und Goldschmied Christoph Weiditz, einem Sohne oder jüngeren Bruder des bekannten Malers und Holzschneiders Hans Weiditz, identifiziert. Herr Hommel legt Photographien der inzwischen von Staß im Journal international d'archéologie numismatique XIV, 1912, S. 45 veröffentlichten einzigen Münze von Megalopolis vor, welche, in Lykosura gefunden, das dortige Kultbild des Damophon wiedergibt.

Herr Wolters bespricht eine im Kunsthandel öfentliche weißgrundige Lekythos (0,30 hoch). Sie zeigt in der Mitte die von Akanthos bekrönte und mit einer braunen Tänie geschmückte Grab-

stele, links davon einen nackten Jüngling, in der vorgestreckten linken Hand eine Schale tragend, mit dem Zeigefinger der Rechten abwärts auf den Boden deutend. Auf der andern Seite steht ein Mädchen, in der vorgestreckten Rechten einen Kranz haltend, zu ihren Füßen ein Gefäß mit breitem, sich nach oben verjüngendem Fuß und verhältnismäßig kleinem, steilwandigem Behälter, offenbar ein Wasserbecken. Alles ist nur in stumpfen schwarzen Linien erhalten, bunte Farben nur am Haar beider Personen (braunrot), der genannten Tänie und in der Bekrönung der Stele rotbraun). Das Interesse der Darstellung liegt in dem singulären Wasserbecken, dessen Anwesenheit sich aus der Rolle, die das Bad im Totenkult gespielt hat (Arch. Jahrbuch 1899, S. 133) und zu der durch Demetrios von Phaleron sanktionierten Grabmalsform des Labellum führte (vgl. Conze, Grabreliefs IV, S. 6 ff.) vollkommen verstehen ließe. Auffällig ist aber die völlige Nacktheit des Jünglings, seine etwas lahme Haltung, die steife und absichtliche Bewegung der Hände, beim Mädchen die Haltung des linken Beines und die sehr gezierte Form des Kranzes. Erst wenn der Argwohn durch solche Beobachtungen langsam geweckt ist, und man nun kritisch das Ganze prüft, findet sich, daß die schwarzen Striche vielfach in die kleinen, jüngeren Verletzungen hineinlaufen, oder kurz vor ihnen absichtlich aussetzen. Da diese Beobachtung sich über das ganze Bild hin machen läßt, ist es zweifellos als modern anzusehen, und wenn auch die Möglichkeit zugegeben werden muß, daß diese Übermalung Auffrischung und Ergänzung echter Spuren sei, so verliert doch das Bild bei der völligen Unmöglichkeit, etwa alte und neue Teile zu unterscheiden, allen wissenschaftlichen Wert. Nur das Haar beider Gestalten scheint sicher alt, während die braune Tänie und die braunen Striche im Akroterion grade wegen ihrer ungewöhnlichen Farbe für modern gelten müssen.

Es ist ein sehr geschickt gemachtes und auf den ersten Blick täuschendes Exemplar der echten, aber modern überdekorierten attischen Lekythen.

Sitzung am 10. Juni 1912.

Herr Scherman weist Proben der altindischen Bildhauerschule von Mathurā vor. Seit etwa 80 Jahren sind dort Funde gemacht worden, die kunstgeschichtlich bedeutsam sind, namentlich auch wegen ihrer Beziehungen zum Gandhāra-Stil des alten Baktrien, dessen beste Stücke, ab-

gesehen von den Sammlungen in Indien selbst, im Berliner Völkerkunde-Museum verwahrt sind. Die Mathurā-Schule nimmt eine vermittelnde Stellung ein zwischen diesen vom Hellenismus durchtränkten Gandhāra-Arbeiten und der späteren mehr bodenständigen Hindu-Kunst. Die für das Ethnographische Museum in München gesicherten Stücke gehören zum Teil zu der ältesten typischen Periode der buddhistischen Bildhauerei aus den ersten Jahrhunderten nach Christus.

Im Anschluß an Sievekings im Münchener Jahrbuch erschienenen Aufsatz über den Zeuskopf der Sammlung Furtwängler (jetzt Frankfurt a. M.) legte Freiherr von Bissing zwei Köpfe seiner Sammlung vor: 1. Einen etwas unterlebensgroßen jugendlichen Terrakottakopf, in Ägypten erworben und unzweifelhaft aus ägyptischem Ton. Trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit dem idealisierten Alexanderporträt kann wegen der Verschiedenheit der Haare über der Stirn nicht an den König gedacht werden. Eine Deutung läßt sich wohl kaum geben. Die nächste Analogie bilden die italischen Giebelterrakotten und man wird für dies, wohl sicher noch hellenistische, Stück am liebsten auch eine architektonische Verwendung annehmen. 2. Einen Marmorkopf, vermutlich zum Einsetzen in eine Gewandstatue hergerichtet. Der jugendliche, aber nicht knabenhafte Kopf hat eine vorn dreieckige Stephe im Haar, an der seitwärts kleine Flügel, vielleicht aus anderem Material (Stuck) eingesetzt waren. Die nicht sehr frische Arbeit verrät den Einfluß der strengen attischen Kunst des fünften Jahrhunderts. Ob eine direkte Kopie vorliegt oder ein späteres Werk, das mehrere Vorlagen vereinigte, bleibt zweifelhaft; doch spricht manches in der Haar- wie der Gesichtsbildung für letztere Annahme, die ja auch anderswo gerade in Ägypten zu belegen ist (siehe den von Sieveking a. a. O. veröffentlichten Marmorkopf der Glyptothek aus Alexandrien Nr. 60a). Das Attribut der Beflügelung, das ähnlich ein anderer Kopf zeigt, dessen Gipsabguß die Münchener Sammlung (640b) besitzt, reicht leider zu einer Deutung nicht aus: für Hypnos ist der Kopf zu heroisch, für Hermes und Perseus vermissen wir notwendige Attribute.

Herr A. L. Mayer berichtet über interessante

keramische Funde bei Paterna in der Nähe von Valencia, auf die man vor einigen Jahren beim Graben stieß. Es sind Scherbenreste des 14. und 15. Jahrhunderts. Tiefer fand man noch ältere, bisher in Spanien unbekannte Scherben. In die Öffentlichkeit sind bisher die Stücke nicht gekommen, wohl aber Fälschungen darnach. Auf den Stücken sind ornamentale Motive und phantastische Wesen als Dekor angebracht, die ein wie in Persien gebrauchtes Türkisblau zeigen. Sie dürften aus dem frühesten 14. Jahrhundert stammen. Vielleicht ist an persischen Einfluß mit Vermittlung über Sizilien zu denken. — Ferner stellt Herr Mayer eine Hypothese über das Alessandro de Borro-Bild im Berliner Museum auf, das lange Zeit als Velasquez gegolten hat. Er möchte es für spanisch halten, und dann komme wegen der ganzen Technik und der eigentümlichen Verkürzung, die damals bei dekorativen Porträts häufig in Madrid angewandt wurde, nur ein Madrider Künstler und zwar Carreño de Miranda (1614—1685) in Betracht. Er stand künstlerisch van Dyck nahe und hatte enge Beziehungen zu Velasquez. Am ähnlichsten ist sein Bildnis einer Zwergin um 1680 mit dem Borrobildnis. Es befand sich früher in Arezzo und war wohl in einem Treppenhaus aufgestellt, woraus sich die Verkürzung erklären würde.

Herr W. M. Schmid zeigt das Reisestambuch eines Prinzen Radziwil aus den Jahren 1628—32 vor, das sich in der Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums befindet. Es zeigt viele Wapenbilder und Einträge berühmter Fürstlichkeiten und Adligen aus Pommern, Brandenburg, Lauenburg, Braunschweig, Anhalt, Limburg, Altenburg, Leipzig, Holland, England usw.

Herr Wolters legt die Photographie einer Zeichnung M. von Wagners vor, in welcher er im Zusammenhang mit Cockerells und Thorvaldsens Herstellung des äginetischen Westgiebels eine abweichende Anordnung zum Ausdruck bringt. Sodann bespricht er die kürzlich durch M. von Groote vertretenen Vorschläge zur Herstellung und Deutung der äginetischen Giebel und zeigt, daß sie sich mit sicheren Tatsachen nicht in Einklang bringen lassen (vgl. jetzt Sitzungsberichte der K. Bayer. Akademie 1912, 5).

K. ETHNOGRAPHISCHES MUSEUM

Das Berichtsjahr 1911 hat die völkerkundlichen Sammlungen erheblich anwachsen sehen. Wenn die unten folgende summarische Übersicht dies noch nicht zahlenmäßig zum Ausdruck bringt, so ist die Ursache hiervon, daß die gesamte Ausbeute der Reisen des Unterzeichneten in Birma und Vorderindien für diesen Bericht noch außer Ansatz bleibt, da die meisten Schiffssendungen erst im Jahre 1912 einliefen.

Die Tätigkeit für das Museum war, dank dem regen Eifer, mit dem Dr. Walter Lehmann die stellvertretende Leitung durchführte, unvermindert. Die Neuordnung der chinesischen Bestände hat, insbesondere bei Bronzen und Steinschnitzereien (von welch letzteren zwei Stücke im Jahresbericht I für 1908 besprochen und abgebildet worden sind), unter sorgsamer Verwertung der in den Akten vorhandenen Aufzeichnungen gute Fortschritte gemacht. Die chinesische Sammlung ist nun in einem Raum vereinigt, und bei der japanischen ist, abgesehen von zwei großen Hausmodellen, das gleiche Ziel erreicht worden; solche Maßnahmen lassen sich bei der Raumnot des Museums, die alle Arbeiten unsäglich erschwerten, nicht eben leicht durchsetzen. Am empfindlichsten hat sich das bei der ozeanischen Abteilung gezeigt: die eben erst beendeten Neuaufstellungen können dem Publikum keinen Nutzen mehr bringen, da inzwischen sich die Notwendigkeit ergeben hat, den ganzen letzten Saal zu schließen und für Magazinierungszwecke neben dem bisher leider nur in sehr kargem Ausmaße ausgebauten Speicher zu verwenden. Besser steht es um die (dislozierte) peruanische Sammlung; hier kann nun der ganze Bestand an Geweben, mit Ausnahme weniger uncharakteristischer Fragmente, zwar gedrängt, aber in klarer Anordnung nach technischen und stilistischen Gesichtspunkten besichtigt werden.

So gut es bei den eben geschilderten Verhältnissen anging, sind die Neuzugänge wiederum im Treppenhauseaal oder gleich in den betreffenden Abteilungsräumen zu wenigstens temporärer Ausstellung gelangt. Das gilt namentlich für die im vorigen Berichte erwähnten Geschenke Dr. Heindls von den Andamanen und aus Neukaledonien und für die weiter unten noch zu besprechenden Ankäufe und Zuwendungen aus China und Siam.

Dem Präsidium der K. B. Akademie der Wissenschaften und dem Bayerischen Stiftungsfonds für

Kunst, Wissenschaft und Heimatpflege ist auch in diesem Jahre für finanzielle Beihilfen, die vorzüglich verwendet werden konnten, ehrerbietig zu danken.

Das Jahr 1911 erbrachte an Zugängen durch Ankauf 490, durch Geschenke 1261, durch Tausch (nach Abschreibung von 77 Gegengaben) 54 Nummern. Die Präsenzbibliothek vermehrte sich um 82 Katalognummern.¹⁾ — Die Frequenz ist auf 12420 Besucher herabgegangen, vornehmlich unter dem Einfluß der baulichen Maßnahmen, die eine Schließung des Museums für sechs Wochen zur Folge hatten.

Die Liste der Spender, denen das Ethnographische Museum für wohlwollende Förderung zu Dank verpflichtet ist, zeigt für das Berichtsjahr folgende Namen: S. Kgl. Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern; Ingenieur Heinr. Buttman, Columbia; Fabrikbesitzer Rud. Chillingworth, Nürnberg; Oberingenieur Dr. Karl Döhring, Bangkok; Major A. J. Gooszen, Holländ. Neuguinea; Kais. Gouverneur Exz. Dr. Alb. Hahl, Herberthöhe; Direktor Carl Jauss, Fürstfeldbruck; Erben des Dr. Heinr. Lehmann, Pasing; Apotheker A. Lohr, Manila; Mr. Charles Lund, London; Adolfo Meyer, Quezaltenango; Sekr.-Chef I. Kl. Fritz Michell, Belg.-Congo; Kais. deutscher Konsularagent Mohareb Todrous, Luxor; Ingenieur Paul Neumann, Columbia; Ingenieur Jos. Reinhard, Tsinan-fu; Dr. Ried, München; Kais. deutscher Vizekonsul Carlos Sauerbrey, Quezaltenango; Paul Staudinger, Berlin; Exp. Stitzer, München; Hauptmann C. Wegelin, München; Freiherr Max v. Wendland, Bernried.

Bei der nun folgenden Besprechung der bemerkenswertesten Zugänge sind die an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen der Sammler, soweit sie in zweckdienlicher Weise zur Verfügung gestellt wurden, dankbar verwertet worden.

L. Scherman.

* * *

Der überwiegende Teil der afrikanischen Zugänge ist eine von Herrn Sektionschef Fritz Michell aufgebrachte Sammlung von 243 Objekten aus dem Kongostaat, und zwar aus der von der Schlafkrankheit so sehr heimgesuchten

¹⁾ Im vorigen Jahresbericht beruhte die Zahl der Neuerwerbungen auf Schätzung. Die inzwischen beendete Inventarisierung der überaus zahlreichen kleinen amerikanischen Keramiken hat als Endsumme 2959 (statt 1907) ergeben.

Gegend von Bali (Kituri), Lusamba, Kasungi etc., d. h. vom Oberlauf des Lualaba. Zu Zauberezwecken verwandte Amulette und Fetische sind besonders gut vertreten.

Zwei aus Elan-Antilopenknochen geschnittene Fetische dienen zum Erraten von Dieben¹⁾. Sie werden auf der Erde gerieben, wobei die betreffende Person die Augen schließt und nachdenkt, bis sie auf die richtige Spur kommt. Fetische aus Wildschweinzähnen werden um die linke Schulter an einer Schnur getragen und



Abb. 1a-d (c. l'ill n. Gr.)

dienen als Reiseschutz. Häuptlinge tragen als Amulettsschmuck Leopardenzähne; sonst nimmt man kleine Antilopenhörner und schwarzgestreifte Rüsselkäferpanzer. Letztere, als echte Amulette, sollen Krankheiten abwehren²⁾. Mit Zauberei

¹⁾ Ähnliche Elfenbeinfetische sind abgebildet in den Annales du Musée du Congo, Série III, Tome I, Fasc. II (Bruxelles 1906), pl. I Fig. 600–602.

²⁾ Man tut gut im Sinne von Wundt, Völkerpsychologie II, 2, 206 an der Unterscheidung festzuhalten, daß Amulette passiver, Talismane aktiver Zauberei dienen. In der genannten Pu-

medizin gefüllte kleine Antilopenhörner werden auch als Fingerringe von Männern getragen. Gegen Schlangenbiß trägt man am Fußgelenk hölzerne mit Zaubermmedizin versehene Amulette. Kaurimuscheln mit Zaubermmedizin kommen als Halsschmuck bei Frauen vor. Ein Kranker, der an zeitweiser mit Fieber verbundener Abmagerung litt, bestellte sich bei einem Medizinmanne eine Miniaturtrommel und einen aus einer Paste hergestellten Behälter für Zaubermmedizin; beides durch eine Schnur verbunden, wurde am Dachsparren aufgehängt. Ein originelles Amulett besteht aus einem Schafhorn mit einer Eisenglocke (Abb. 1d) und wird auf Reisen von Männern im Armgelenk getragen. Sogenannte „Medizinschwänze“ (Suaheli: mukila na laua) dürfen nur von Häuptlingen oder Medizinleuten getragen werden und setzen sich zusammen aus Büffelschwänzen, Ketten, Eisen- und Glasperlen, eisernen Nägeln, Antilopenhörnern und geflochtenen Körbchen. Als Umwicklung dient ein Wieselfell und Bast, während die Zaubermmedizin zwei Buschbockhörner füllt (Abb. 1c). Tierfelle spielen überhaupt eine grosse Rolle. So heilt eine Wieselfelltasche Kriegswunden; eine Genettenfelltasche mit einem Horn für schwarzes Pulver und einem Bambusstück wird auf Reisen mitgeführt. Ein im Suaheli „mobela“ genanntes Amulett besteht aus einem Paar Genettenfellen mit angehängten Kaurimuscheln, Bohnen, Ziegenhorn nebst Menschenzähnen und Holzstiften, Leopardenzähnen, Antilopenhörnern, Leibern und Halsen von Rüsselkäfern und einem Holzhaken zum Aufhängen. Andere Felle werden von den Männern hinten im Gürtel auf Reisen gegen den Angriff wilder Tiere als Schutz getragen. Um unterwegs Nahrung zu finden, wird von den Männern ein bestimmtes Amulett aus zusammengebundenen Rohrstäbchen im Armgelenk getragen. Als Mittel gegen Augenkrankheiten wird des Abends etwas vom Inhalte eines in Genettenfell gewickelten Rindbockhornes gegessen. Merkwürdig sind Antilopenhörner mit Medizin und einem Stück Antilopenfell, die mit einem Scheit aus Borassus-Palmenholz versehen sind, womit sie in die Erde gesteckt werden. Als Regenzauber wird ein Pfahl auf dem Felde in die Erde gesteckt, bis es regnet.

Ein seitlich mit Antilopenhorn ausgerüsteter Stock wehrt vor die Hütte gestellt Unheil ab

blikation der Annales du Musée du Congo ist die Trennung nicht scharf genug.

und wird auf Reisen als Wanderstab benutzt. Besonders interessant ist ein Amulett, das aus einer Miniaturmaske, einem Miniaturtanzkopfpfutz und zahlreichen Amuletten mit Staub, Tierblut, Dekokten von Gräsern, Antilopenhörnern, Bohnen u. a. m. besteht (Abb. 1b). Damit im Zusammenhang stehen zwei Tanzmasken (kifoeba), die meist von Männern mittleren Alters bei lasziven Tänzen in Mondnächten, gelegentlich aber auch von Schamanen, die zu Kranken gehen, getragen werden (Abb. 2). Hierbei finden auch die schönen Schilde aus Cecropiaholz Verwendung (Abb. 3), von denen der eine in der Mitte der Vorderseite mit einer Gesichtsmaske versehen ist, die an die eben erwähnten Tanzmasken deutlich erinnert.

Panpfeifen werden bei Reigentänzen nur von Männern geblasen. Tanzrasseln bestehen aus Früchten, die im Kiluba „pungue“ heißen. Bei Tanz und Bootfahrten werden große Trommeln, mit Iguana- oder Ziegenfell bespannt und mit Kautschuk beklebt, benutzt.

Unter den Holzskulpturen sind mehrere hausbeschützende Fetische zu nennen und einige weibliche Figuren, die entweder an einer Schnur von Männern getragen werden oder in Vorratskörben im Hause stehen. Eine Verbindung von Fetisch mit Zaubermedizinamulett ist eine mit Perlketten geschmückte Holzfigur, in deren Kopf ein mit Zaubermedizin gefülltes Antilopenhorn steckt (Abb. 4).

Unter den Geräten des täglichen Lebens verdienen kunstvoll geschnitzte Eßschalen für Fleisch in Form sitzender menschlicher Figuren Hervorhebung. Vom KisaleSee stammt eine schöne Nackenstütze in Form einer narbentatuierter Frau. Weiter sind Kalbassen als Oelbehälter, Tellerschalen für Wasser oder Maniok, Eßlöffel, Korbschalen, Vorrats- und Sortierkörbe (zum Absondern der Spreu), Reisstamper, von Frauen getragene Kiepen mit Stirnband und Mehlsiebe zu nennen. Eiserne Hacken für den von Frauen bestellten Acker dienen auch als Geldersatz.

Eine prächtige große Streitaxt aus Lusambo (Kasai) ist mit aus dem Südosten eingeführtem Kupferblech bedeckt. Von Waffen seien Harpunen für Jagd auf große Fische und Fluß-

pferde genannt, Lanzen für Elefantenjagd, die an Lianen auf Bäumen befestigt werden, sowie Lanzen für die Reise. Die hölzernen Hauptlingsstäbe zeichnen sich durch reichen figuralen Schmuck und feine Ornamentik aus. Einige stammen aus der sehr sumpfigen südlichen Gegend des schiffbaren Lualaba. Sie werden mit der Ruderspitze nach unten getragen; gelegentlich, beim Anlegen oder Abstoßen vom Lande, rudert damit auch der im Boote sitzende Häuptling.

Der „mohunga“ genannte Zierwedel (Abb. 1a)



Abb. 2 (c. 19 n. Gr.)

besteht aus einem Büffelschwanz und wird nach hinten über die Schulter getragen.

Unter den Schmucksachen findet sich ein eigentümlicher Nasenschmuck aus Blei, der von Frauen nur im rechten Nasenflügel getragen wird. Als Gewandnadel und Haarschmuck dienen langgestielte kleine Schabmesser, mit denen sich die Frauen auch die Nägel schneiden oder die Schamhaare abrasieren. Als Halsschmuck werden von beiden Geschlechtern zapfenförmige Elfenbeinperlen hochgeschätzt. Finger-, Arm- und Fußringe sind aus Metall (Kupfer, Messing, Eisen). Die Alltagsmütze der Männer bildet ein langhaariges Stück Affenfell, während als Kopfschmuck Hühnerfedern bevorzugt werden, und zwar meist

Federbüschel, die hinten von unten nach oben schräg ins Haar gesteckt werden. Bei Tanz und Versammlung wird der Hühnerfederschmuck auf dem Kopfwirbel getragen. Das Abzeichen bestimmter Geheimbünde sind seitlich vor die Ohren gesteckte Schmuckpfeile; ein Paar stammt von einem Manne, dem es der älteste Tänzer eines Geheimbundes selbst vor die Ohren gesteckt hatte, nachdem unter Zeremonien in einer mit Strauchwerk zugedeckten Grube einem etwa 5 Jahre alten Mädchen die Gliedmaßen gebrochen worden waren, das später in der Grube durch festgestampfte Erde erstickt wurde.

Unter den übrigen Zugängen sind noch aus Westafrika Goldgewichte der Aschanti zu erwähnen, die sich den im vorjährigen Berichte



Abb. 3 (c. $\frac{1}{18}$ n. Gr.)

gewürdigten Beständen anreihen, darunter Stücke, die auch die reichen Typenserien der neuen Zeller'schen Monographie ergänzen⁸⁾, wie geometrische Formen, Dämonen, mythologische Tiere und szenenhafte Darstellungen von Menschen. Zu derselben Sammlung gehören weiter schöne buntgeflochtene Korbteiler und mit Kerbschnitt verzierte schwarze tönernen Pfeifenköpfe aus Sekundi. Wichtig für die wahrscheinlich sehr alte Metalltechnik von Groß-Benin im besonderen und Westafrika im allgemeinen ist die Tatsache des Vorkommens drahtähnlicher Zinnstäbchen am oberen Benue, die durch Haussa-Händler über weite Strecken hin bis an die Gold-

küste gelangen. Der Güte des Herrn P. Staudinger (Berlin), der zuerst auf diese Zinnstäbchen hingewiesen hat, verdankt das Museum eine Probe dieser schon vom alten Dapper erwähnten Zinnindustrie.⁴⁾

Aus Südkamerun sind dem Museum Speere, Pfeile und Bögen durch Herrn Hauptmann Wegelin (München) zugegangen; ferner Schmuckschnüre aus Eisenperlen und Blättchen von Straußeneischnalen von den Herero (Gegend von Keetmanshoop).

Von einer Aegyptenreise brachte S. K. H. Prinz Rupprecht eine koptische Tonplatte mit figürlichen Darstellungen, ein frühislamisches arabisches Glasfläschchen aus Luxor und einen schön bemalten Scherben einer Glasampel des 13.—14. Jahrhunderts aus Kairo als Geschenk mit. Der gütigen Verwendung desselben hohen Herrn verdankt das Museum einen fatimidischen (10.—12. Jahrhdt.) Bronze-Spiegel mit kufischer Umschrift und zwei sphinxartigen Tierfiguren nebst Weintraubenranken im Zentrum, sowie zwei in China für Aegypten gearbeitete Seldonsstücke der Mingzeit, eine längliche Vase und einen Teller mit der bekannten diskreten Bemalung unter der Glasur. Herr Mohareb Todrous (Luxor) schenkte 14 koptische Objekte, darunter Stoffe aus Achmim und eine aus Seidenschnüre eigenartig zusammengenähte Mütze.

Als Proben christlicher Kunst des 6.—7. Jh. sind zwei Grabsteinskulpturen zu erwähnen, von denen die eine (Abb. 5), ein Spitzgiebel mit Akroterien, griechischen Einfluß verrät und außer einem Delphin und einem Vogel noch ein Andreaskreuz zeigt; das andere Stück (Abb. 6) ist eine Grabsteinplatte mit der Darstellung eines Heiligen in einer säulengetragenen Nische mit Kleid und über Brust, Schulter und Gesicht geschlungenem Mantel. Beide Steine tragen



Abb. 4 (c. $\frac{1}{10}$ n. Gr.)

⁸⁾ Rud. Zeller, Die Goldgewichte von Asante: Raeßler-Archiv, Beiheft III (1912).

⁴⁾ Vgl. Z. f. Ethnol. 29 (1897) p. (97); 34 (1902) p. (247) f.



Abb. 5 (1/6 n. Gr.)

den Wahlspruch der monophysitischen Christen εἰς Θεός; in Abb. 6 erkennt man am Anfange noch eine auf das altaegyptische Lebenszeichen ankh zurückgehende Variante des christlichen Kreuzes. Die koptische Inschrift auf Abb. 5 ist nach Herrn Prof. K. Dyroff's freundlicher Entzifferung zu übersetzen: „Die Schwalbe auf ihrem heiligen Berge. Die kleine Sophia, gestorben am . . .“ Das Datum ist entweder nicht ausgeschrieben worden oder war nur aufgemalt und ist weggewischt.

Aus dem weiten Kulturgebiete des Islams konnten 22 meist sehr große Gegenstände von der Münchener muhammedanischen Ausstellung mit Unterstützung des Bayerischen Stiftungsfonds für Kunst, Wissenschaft und Heimatpflege erworben worden. Es sind Türen, Wandgitter, Fensterfüllungen, Mosaikfenster, Brunnen- und Grabsteinplatten. Aus Persien wurden erworben: eine Aquarellmalerei des 16.—17. Jahrhunderts mit menschlicher Figur und elegantem Rankenfries in hellblau auf Gold, eine künstlerisch sehr feine Blumenstudie des 16. Jh., mehrere kalligraphische Blätter als Schriftproben und ein tiefblauer alter Fayenceteller mit Hirschkuh und Granatapfelbaum im Fond und Blumenmustern am Rande. Ethnographisch interessant ist ein glasierter und bemalter vogelförmiger Fußsohlenreier.

Der größte Teil der asiatischen Neuerwerbungen entfällt auf Hinterindien. An erster Stelle stehen mit 527 Nummern die siamesischen Schen-

kungen des Herrn Oberingenieur Dr. Karl Döhrring (Bangkok). Hervorzuheben ist ein Original-Manuskriptenschränk in Schwarzgoldlacktechnik (Abb. 7). Ähnliche Stücke wurden vom Prinzen



Abb. 6 (1/6 n. Gr.)



Abb. 7 (1/3 n. Gr.)

Damrong für die National-Bibliothek in Bangkok gesammelt und kommen gewöhnlich nur in Kopien nach Europa. In gleicher Arbeit ausgeführt sind Kopien alter Türfüllungen und Tempelfenster und ein Original-Fensterflügel des 17. Jahrhunderts (Abb 8).

Durch Größe und Ausführung hervorragend ist ein Satz von ledergeschnittenen Schattenspiel-

figuren (nàng), die eine Version der indischen Rāmasage vorführen⁵⁾. Da sind z. B. die beiden Brüder Jäobüt und Jäolöp, die auf Abenteuer ausziehen (Abb. 9) und den heiligen Hirsch Sät hima

⁵⁾ Vgl. F. W. K. Müller, Näng, siamesische Schattenspielfiguren: Int. Arch. f. Ethnogr., Suppl. zu Bd. 7 (1834).

phan jagen (Abb. 10). Die Komposition dieser Gestalten ist monumental und zeigt außer dem spezifisch siamesischen Stile deutliche Einschläge indopersischer und chinesischer Kunst. Umfangreich ist die Porzellansammlung, in der sich alte und in Siam von Kennern hochgeschätzte Stücke befinden. Auch hier sind oft dieselben Einflüsse unverkennbar. Von den Silbersachen stellen sich die Laosarbeiten den Erzeugnissen Birmas und der Shanstaaten zur Seite, andere schließen sich unmittelbar an die chinesische Tradition an. Gut vertreten sind weiter Niello-Arbeiten, Gewebe, Stickereien und Dosen sowie Aschenurnen in Kupferemail (Abb. 11), einer Technik, die in Hinterindien erst jüngeren Datums ist.⁶⁾ Lackschalen mit Glasmosaik und Perlmuttereinlagen aus Siam und Annam, ältere Manuskripte, Tempelgemälde, Pausen von großen Wandfresken, eine Menge von Originalzeichnungen und Kopien als stilistisches Studienmaterial, Hunderte von Photographien und Abzüge von Golddrucken als Reproduktionen kostbarer siamesischer Schwarzgoldlackarbeiten schließen die Sammlung ab.

Die ostasiatischen Sammlungen wurden durch Ueberweisung von 32 japanischen Gegenständen des Herrn Direktors Jauß (Fürstenfeldbruck) bereichert, der diese und eine Reihe weiterer Stücke testamentarisch dem Museum vermacht hat. Unter den schon jetzt überlassenen Stücken befindet sich eine schöne altjapanische Schwertklinge eines Koto-Meisters, mehrere Schwertmessergriffe, 15 Stichblätter, ein Pfeilbehälter mit 20 Pfeilen, eine ältere Feuerwaffe mit silberbeschichtetem Lauf und eine Tempelglocke mit „Stacheln“. Außerdem verdankt das Museum den gütigen Bemühungen des Herrn Prof. Grosse die Erwerbung ausgewählter guter alter Stücke. Die Holzstatue des Prinzen Shotoku als Knaben (Abb. 12) ist eine Skulptur der Kamakura-Periode (13. Jh.). Unter den Lacken befinden sich merkwürdige Stücke aus China, von denen eines stilistische Beziehungen zu Hinterindien verrät. Die Keramik umfaßt schöne Gefäße für die Teezeremonie, u. a. zwei prächtige goldgekitete koreanische Schalen des 16. Jh. aus dem Besitze einer angesehenen japanischen Familie. Von eigenartigem Reiz ist ein Topf mit kräftiger Ueberglasur, sog. Shinoware der Provinz Owari (16. Jh.) (Abb. 13). Die Schwertzierrate weisen 50 Stichblätter verschiedener Schulen und Zeit-

epochen auf von den frühen Plattnerarbeiten bis zu den jüngeren Erzeugnissen des 19. Jh., 29 Schwertmessergriffe, darunter Stücke von Goto-Meistern und 14 Schwertknäufe und -Ringe. Eine Schenkung des Herrn Ing. Reinhardt (Tsinan fu) vermehrte in willkommenster Weise unsere chinesischen Keramiken. Ausgezeichnet schön in Form und Glasur ist eine mächtige Clair de lune-Vase; zwei sechskantige Vasen sind durch Kupfer, das sich an einzelnen Stellen metallisch niedergeschlagen hat, prachtvoll türkisblau gefärbt. Andere Gefäße zeigen den hochgeschätzten „sang de boeuf“-Typus und „soufflierte“-Glasuren. Eingeschlossen in diese Sammlung sind zwei auf Leinwand gemalte nordbuddhistische Tempelbilder älteren Stiles aus Peking sowie einige ausgegrabene Bronzewaffen: messerartige Geräte merkwürdiger Form und ein zweischneidiges Kurzschwert mit rundem Griff. Zahlreiche Abreibungen der alten Steinreliefs von Tsinan fu ergänzen die schon im Museum vorhandenen Bestände.

Herr Fabrikbesitzer R. Chillingworth (Nürnberg) spendete eine kostbare Elfenbeinschnitzerei, eine leicht gewölbte, oben und unten gerundete Platte von 48 cm Länge, 7–8 cm Breite (Abb. 14). Das wie alle chinesischen Elfenbeinarbeiten unsignierte⁷⁾ Stück scheint einem taoistischen Feudalprinzen als Täfelchen gedient zu haben, um bei kaiserlichen Audienzen die Befehle des Herrschers niederzuschreiben.⁸⁾ Taoistische



Abb. 8 (c. 1/8 n. Gr.)

⁶⁾ Vgl. Stönnner, Siamesisches Hausgerät: Amtl. Berichte aus dem Kgl. Kunstsamml. 31, p. 276.

⁷⁾ Paléologue, *L'art chinois* (Paris 1887) p. 154.

⁸⁾ Giles, *Chinese-Engl. Dictionary* (1892) s. v.



Abb. 9 (c. 1/15 n. Gr.)

Gottheiten führen ähnliche Attribute, so T'ien hou, die Patronin der Seefahrer; eines T'ien shih's Tafel ist oben spitz;⁹⁾ oben und unten gerade hält sie ein T'ien kuan in der Linken,

hu (4926) und shu (10096); Paléologue a. a. O. p. 162 f.; de Groot, *The religious system of China*, Vol. II (Leiden 1894), p. 820; B. Laufer, *Jade* (Chicago 1912) p. 114 ff.

⁹⁾ Zur Stellung dieser T'ien shih vgl. de Groot a. a. O. VI, p. 1183; W. Grube, *Religion und Kultus der Chinesen* (Lpz. 1910) p. 115 ff.

Oben spitz sind auch die kuei (Giles 6434) genannten Würdeabzeichen. Die ju-i heißenden „Glücksszepter“ (Giles 5726) — vgl. Laufer a. a. O. p. 335 — kommen nicht in Frage, ebenso wenig die von Paléologue a. a. O. p. 162 angeführten kleinen jade-Tafeln zum Abhalten des Atems bei besonders feierlichen Zeremonien.

Ch'êng huang, der Stadtgott, in der Rechten, der Drachenkönig Lung wang in beiden Händen.¹⁰⁾ Im Zusammenhang damit steht ein leichtes Holzbrettchen aus Japan, das als große Seltenheit bezeichnet sich in der vorher erwähnten Grosseschen Sammlung befindet; es heißt 'shakuito' und wird von Hofbeamten bei kaiserlichen Audienzen vor die Brust gehalten. Derselbe Brauch ist ersichtlich aus Darstellungen Shōtoku's in den 'Selected Relics' (Tempelschatz Nara, 7. Jh.) und im Butsu zo dzui IV, Taf. 51.

Was nun den zeichnerischen Schmuck der Platte betrifft, so sieht man im Vordergrunde (unten) eine wolkenverhüllte Bergspitze, dahinter in symmetrischer Anordnung Klippen mit Wellen und

¹⁰⁾ Nach Beständen des Museums. Vgl. auch de Groot a. a. O. II, Tafel XXI rechts; VI, p. 1184.

aufspritzendem Gischtt¹¹⁾, im Hintergrunde (oben) das Land mit Häusern und Kiefern. Den Zwischenraum nehmen horizontal geschichtete Wolkenzüge mit vier Kranichen ein; in diesen Wolken sitzen auf vier runden mit gewellten Rädern grundierten Scheiben von unten nach oben an GröÙe abnehmende Personen, deren Deutung in mehr als einer Hinsicht Schwierigkeiten bereitet. Zuvor eine objektive Beschreibung der vier Gestalten von unten nach oben:

1. Die unterste Scheibe wird von einem inneren Ring von Wassergischte gebildet, der unmittelbar aus dem Vordergrunde aufsteigt; die äußere Umrahmung bildet einen Kreis spitzer Feuerflammen. In der Scheibe sitzt eine dickbäuchige, vierarmige, bärtige, breitköpfige Figur, in der oberen rechten Hand einen Rosenkranz haltend.
2. Der folgende Teil zeigt auf einer konzentrischen glatten Innenscheibe eine bärtige Figur mit Diadem und Nimbus; die Hände sind in den Ärmeln verhüllt. Im Umkreis zwischen der gewellten und glatten Scheibe sind die Pa kua-Zeichen in einer Weise angeordnet, wie sie bei de Groot zufolge einer Rekonstruktion nach dem Yih-king zu finden sind.¹²⁾ Hiebei ist jedoch dem Künstler unserer Platte eine Ungenauigkeit unterlaufen, indem er die dem Norden und Süden entsprechenden, oben und unten befindlichen Kua-Zeichen nicht aus-

¹¹⁾ Ähnliche Zeichnungen auf Frauen-Grabgewänden bei de Groot a. a. O. I, p. 53 und Tafel III—V; zur Darstellung von Feuer und Wasser ist auch die Tafel bei H. Haas, Amida Buddha (Lpz. 1910) zwischen p. 92/3 zu vergleichen.

¹²⁾ de Groot a. a. O. III, p. 963. Zur Anordnung nach dem üblichen Schema s. auch Mayers, Chinese Reader's Manual (Shanghai 1874), p. 335.

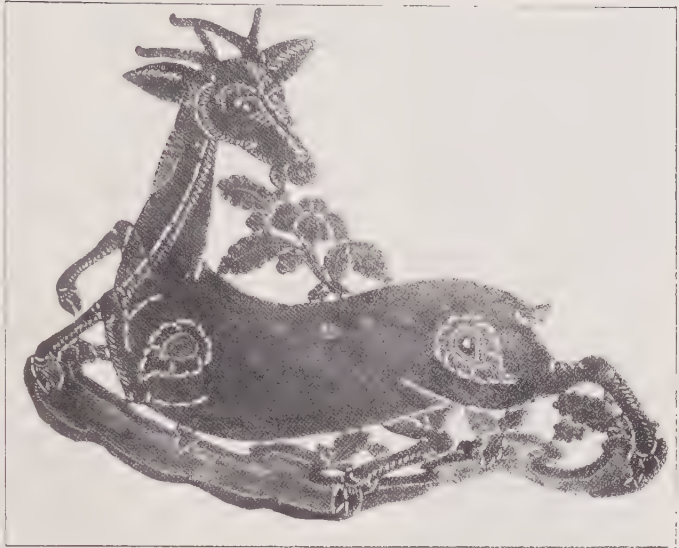


Abb. 10 (c. 1,10 n. Gr.)

- einanderhielt und das untere (Süden) dem oberen (Norden) gleich geschnitzt hat.
3. Auf der dritten Scheibe sitzt eine kleine, im übrigen der vorigen ähnliche Figur mit Nimbus. Im Umkreise stehen einfache Scheiben, die wohl als Sonne oder Monde anzusehen sind.
4. Auf der kleinsten Scheibe sitzt eine in der Gewandung den Figuren 2 und 3 entsprechende Gestalt mit hochausgezogener Stirn und Nimbus. Im Umkreise befinden sich 5 Sternbilder, darunter der große Bär.



Abb. 11 (c. 1,1 n. Gr.)

Mr. Taw Sein Ko, dem eine Photographie der Schnitzerei in Mandalay vorlag, möchte in Bild 1 die Erleuchtung Buddhas, in 2 Lao-tzu, in 3 den als Schöpfer des Universums von Taoisten und Confucianisten verehrten Yüan Shih T'ien Ts'un und in 4 den Reformator des Taoismus Yü Huang Shang Ta Ti erkennen. Falls überhaupt eine Beziehung auf den Buddhismus gegeben ist, ließe die Vierhändigkeit auf Avalokites'vara, der dickbäuchige Habitus



Abb. 12 (c. 1/5 n. Gr.)

und der Rosenkranz auf Maitreya in der populär-chinesischen Umdeutung schließen, die gesamte Auffassung aber widerspricht der traditionellen Darstellung beider Personen. 4 ist das Haupt der taoistischen Trinität, zu der außer Lao tzu Lin Ling-su, P'an-ku u. a. gestellt werden.¹³⁾

¹³⁾ Giles, Chinese biogr. Dictionary (London 1898) p. 957, 418, 613; F. Edkins, Chinese Buddhism (London 1893) p. 391; Grube a. a. O. p. 101. An P'an-ku, die in das männliche und weibliche

Die Sternbilder bei 4 im Zusammenhang mit der hochaufragenden Stirn der Begleitfigur deuten vielleicht auf den Stern des langen Lebens Shou-hsing oder auf Tzu-Wei Ta Ti, den Gott der Sterne um den Nordpol.¹⁴⁾

Die im Vorjahre mit dem in Bericht III, p. 151 kurz erwähnten Schal begonnene Sammlung von Kaschmirmgeweben hat inzwischen einen Zuwachs charakteristischer Typen erfahren. Zu ihrer Würdigung ist an die allgemeinen ethno-

Prinzip geteilte Monade, läßt Bild 2 denken, weil gerade das Symbol des Yang-Yin sich oft inmitten kreisförmig oder oktogonaler angeordneter Pakua findet, vgl. z. B. W. G. Gulland, Chinese porcelain (London 1899), p. 52, 54 u. Fig. 38; A. W. Franks, Oriental porcelain² (London 1879) p. 202; 241. Auf hölzernen Amulettscheiben gegen böse Geister erscheint ebenfalls das Pakua-Oktogon mit dem Yang-Yin oder mit dem Tiger bzw. dem auf einem Tiger reitenden Chang Tao-ling (vgl. de Groot a. a. O. VI, p. 1184; Herbert Müller, Z. f. Ethnol. 43, p. 405). Andererseits wird auf Lao-tzu (s. auch dessen Darstellung bei Herbert Müller a. a. O. p. 400) die Verwendung des Pakua-Oktogons zu Wahrsagezwecken zurückgeführt.

¹⁴⁾ Edkins a. a. O.; Grube, Zur Pekinger Volkskunde (Berl. 1901) p. 57. — Vor der letzten Korrektur trifft von Prof. O. Franke (Hamburg) eine sehr sachdienliche und dankenswerte Erklärung ein, aus der folgender Abschnitt hier Platz finden möge: „Kein Zweifel ist über den absolut taoistischen Charakter der Tafel. Buddhistisch ist nur die „Aufmachung“ daran; indessen ist ja die ganze taoistische Kirche nichts als eine solche buddhistische „Aufmachung.“ Auch über die Bedeutung der vier Figuren scheint mir kaum ein Zweifel möglich. Es sind die vier höchsten und vielleicht bekanntesten Mitglieder des taoistischen Pantheons: „die drei Reinen“, San tsing, und darüber der Yü Huang Shang Ti. Die ersteren werden verschieden bezeichnet, die gewöhnlichsten Namen sind aber Pan ku oder Yü ts'ing yuan schi t'ien tsun (1), Lao tsü oder T'ai shang lao kün oder Shang ts'ing (2) und T'ai ts'ing tao t'ien tsun (3) Die Gebäude oben sollen, wie mir scheint, das Yü ts'ing kung, den Palast des „Himmelsheer“, T'ien ti, darstellen.“ Von Literaturverweisen merkt Franke noch R. K. Douglas, Confucianism and Taoism (Lo. 1879) p. 275 f; Herbert Müller a. a. O. p. 423 an.

graphischen Vorbedingungen zu erinnern.¹⁵⁾ In der Textiltechnik Indiens hat die Wolle niemals eine besondere Bedeutung erlangt; die klimatischen Verhältnisse lassen sie zur Bekleidung weniger geeignet als die Baumwolle erscheinen, und überdies wird nur in vereinzelten Distrikten wirklich gute und feine Wolle erzeugt. Das beste Rohmaterial liefern das Panjab und die nordwestlichen Grenzprovinzen, und dort allein hat sich die Wollweberei schon seit Jahrhunderten zum wirklichen Kunstgewerbe emporgeschwungen. Sie erzeugt Gewebe aus einem überaus feinen und dauerhaften Material; es ist dies der zarte Flaum (Pashm), den die besonders in den nördlichen Abhängen des nordwestlichen Hima-

durch Europa angetreten haben und vor einigen Jahren wieder in die Mode lanziert werden sollten. In Indien diente der Kaschmir-Schal als wärmender Überwurf für Fürsten und Vornehme. Wie der Name anzeigt, war der ursprüngliche Sitz dieser Industrie Kaschmir, sie hat sich aber später bis ins Panjab verbreitet. Schon Kaiser Akbar hat sie gefördert, und in Lahore beschäftigte sie damals mehr als tausend Werkstätten;

Reisebeschreibungen aus der Mitte des 17. Jhs. berichten, daß Patna, Agra und Lahore sich bemühten, Kaschmir-Schals nachzuahmen, ihre Feinheit und Weichheit aber nicht zu erreichen vermochten. Mit der europäischen Nachfrage wuchs auch der abendländische Einfluß auf Farbenstellung und Zeichnung; der Exporthandel lag fast ausschließlich in den Händen der Franzosen und sicherte den indischen Webern regelmäßigen Absatz, bis das schottische Paisley den Markt mit Nach-



Abb. 13 (c. 14 n. Gr.)

laya heimische tibetische Bergziege (*Capra sibirica*) unter ihrem Oberhaar birgt. Bei dem scheuen Wesen dieses Tieres ist die Gewinnung des Flaumhaares schwierig, und deshalb ist es höher im Preis als das von der stammverwandten Hausziege von Ladakh. Von den daraus hergestellten Geweben (Pashmina) sind die Kaschmir-Schals berühmt geworden, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ihren Siegeszug

¹⁵⁾ Zum Folgenden vgl. G. Watt, *Indian art at Delhi* (Calcutta 1903), p. 338 ff. und desselben Verfassers *The commercial products of India* (London 1908), p. 743 f.; 1125 ff., wo weitere Literatur verzeichnet ist; J. F. Watson, *The textile manufactures and the costumes of the people of India* (London 1866) p. 118 ff.



Abb. 14 (c. 1/3 n. Gr.)



Abb. 15 (c. 1/11 n. Gr.)

ahmungen¹⁶⁾ überschwemmte. Als dann noch der deutsch-französische Krieg den Handel unterbrach, waren die Kaschmir-Weber der Verarmung preisgegeben. Im Format herrschen zwei Hauptformen vor: der Lang- oder Doppelschal (Abb. 15), dessen Länge ungefähr das Doppelte seiner Breite beträgt, und der erst später aufkommende quadratische Schal (Abb. 16). Durch die unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit der farbenprächtigen Muster zieht sich als stets wiederkehrendes Ornament ein aus Persien übernommenes Motiv in Form einer birnen- oder pflaumenartigen Frucht mit gekrümmt auslaufendem Stengel. In Persien wird sie als Fichtenzapfen oder Flamme aufgefaßt, in Kaschmir als Blume, bei Europäern hat sich die Bezeichnung „Palmette“, „Palmwipfel“ eingeführt. In der Auslegung geht man die verschiedensten Wege.¹⁷⁾ Für wahrscheinlich hält man, die Fassungsart der Juwelen in der persischen Krone habe das Vorbild geliefert, und so erklärt sich auch das Vorherrschen des Motivs in altpersischen Teppichen.¹⁸⁾ Eine andere Version geht von dem Abdruck des mit Farbe beschmierten Innenrandes der Handfläche aus und konstruiert auf diese Weise eine primitive Form des Stoffdruckes. In Kaschmir selbst liest man aus dem

¹⁶⁾ Ältere Versuche (18. Jh.) aus Norwich an der Ostküste Englands sind im South Kensington-Museum in London ausgestellt.

¹⁷⁾ Vgl. H. J. R. Twigg, A monograph on the art and practice of carpetmaking in the Bombay Presidency (Bombay 1907), p. 63.

¹⁸⁾ Über die hier zu beachtenden Kultureinflüsse vgl. F. H. Andrews, Journal of Indian Art 11, p. 6 f.

Ornament die Linie des Jhelum-Flusses heraus, wie sie von der nach Kaschmir führenden Straße gesehen wird. Andere wollen wissen, daß es, auf die Seite gelegt, den kleinen Öllämpchen gleiche — und sie auch darstellen solle — die an den Mauern und Zugängen der Moscheen bei religiösen Festen angezündet werden. Wo es sich mehr um Formdeutung als um Ursprungs-erklärung handelt, wird die Liste noch ausgedehnter: da spielt außer der Moscheenlampe noch die persische Birne, die Mangofrucht u. a. m. herein, und die mit der Webarbeit beschäftigten Sträflinge von Sindh sprechen von einer Papageien-Figur, indem sie das umgebogene Ende als den Schnabel des Vogels ansehen.

Der Herstellung unterscheidet man Webe- und Nadelarbeit. Erstere, an und für sich die höher bewertete, geschieht auf dem Webstuhl mit kleinen zugespitzten Holznadeln, um die das farbige Schußgarn gewunden ist; ihre Zahl variiert je nach Zeichnung, Feinheit und Breite des Gewebes von 400 bis 1500. Die Nadeln liegen in Reihen quer über der aufgespannten Kette (vgl. Abb. 17); die Vorderseite des Gewebes ist nach unten gekehrt, die Arbeit geht also auf der Rückseite vor sich ähnlich wie bei Gobelins. Den Entwurf liefert der Musterzeichner in schwarzen Umrißlinien; ein anderer bestimmt hiernach die Farbenverteilung und diktiert diese in Angabe der Fadenzahl einem Dritten, der sie niederschreibt und Abschriften davon an die Weber als Vorlagen verteilt. Bei dem Farben- und Formenreichtum der Muster ist es erklärlich, daß die Weber darauf ihre volle Aufmerksamkeit verwenden, so daß häufig die Gleichmäßigkeit der Webarbeit selbst darunter leidet. Höchst selten geht ein Schal tadelloso vollendet vom Webstuhl ab, meist wird

mit Nadelarbeit den zu lose gefügten Webstellen nachgeholfen oder es werden ganze Musterkonturen in genauer Nachahmung der Webtechnik eingestickt. — Der Webschal ist fast nie in einem Stück gearbeitet, sondern setzt sich aus Streifen zusammen, die an kleinen einfachen Webstühlen hergestellt dem Gesamtmuster entsprechend zusammengefügt und um ein Mittelfeld gruppiert werden. So entsteht der typische Kaschmirschal, für den Abb. 16



Abb. 16 (1/21 n. Gr.)

ein gutes Beispiel abgibt. Den Mittelpunkt bildet hier ein quadratisches Stück schwarzgrundigen Pashm-Gewebes, in das die Ausläufer des Musters des ringsum angefügten rotgrundigen Stoffes sich fortsetzen; im Zentrum bleibt ein schwarzer Spiegel frei. Ringsum reihen sich vier Musterfelder in der bekannten Spitzbogenform des Mihrab, in denen sich zwischen reich mit Füllmustern durchsetzten Ranken und Knospen je zwei schlanke langgestreckte Palmetten hindurchwinden. Zwischen ihnen gehen

an jeder Ecke zwei solcher Musterfelder ineinander über, gekrönt von einer Eckfüllung, die eine zierliche Palmette gegen den schwarzen

Innengrund zu entsendet. Auch die Quadrate an den äußeren Ecken zeigen die Palmette, hier zu Rosetten zusammengefügt. Um das ganze

Stück läuft eine eigens gewellte Bordüre, am oberen und untern Ende ist eine in Stoff, Farb- und Arbeitsart völlig abweichende gestickte Borte angesetzt.

Den zweiten Haupttyp stellt die Nadelarbeit dar. Hier werden die einfarbigen Pashmina-Flicken in den Formen der Hauptmuster ausgeschnitten, zusammennäht und mit kleinen Stichen, die nur die oben liegenden Fäden des Gewebes fassen, in Nachahmung der Webtechnik so täuschend überstickt, daß selbst der Ken-



Abb. 17

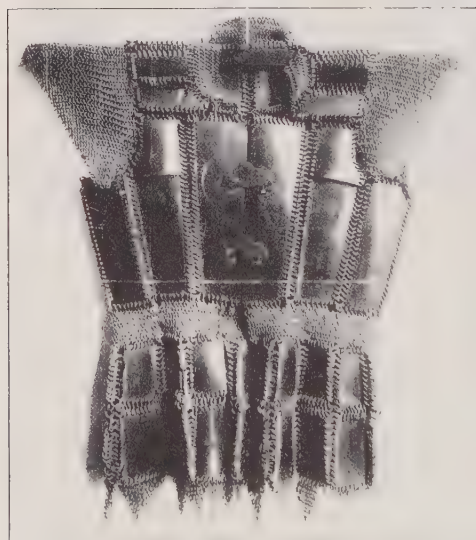


Abb. 18 (Uj n. Gr.)



Abb. 19 (Uj n. Gr.)

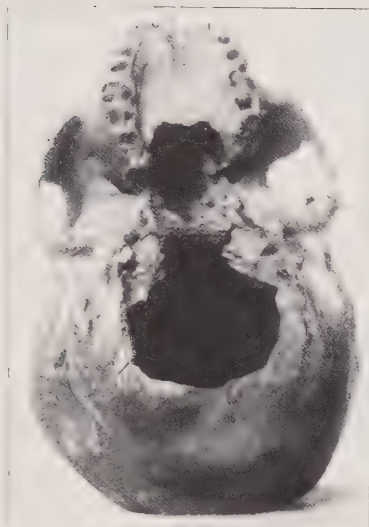


Abb. 20

ner Schwierigkeit hat, Web- und Nadelarbeit zu unterscheiden. Nur auf der Rückseite verrät ein kleiner Wulst an den Musterkonturen die Zusammensetzung. Abb. 15 zeigt einen derart ausgeführten Doppelschal vorzüglicher Arbeit. Den kleinen schwarzen Mittelfleck umgeben Blattmotive, die flammenförmig ausstrahlend sich zu einer kreuzförmigen Blattrose verzweigen. Auf der rotgründigen Hauptfläche des Schals streben oben und unten langgestreckte Blattbüschel, in denen die Palmette als gestieltes Blatt

Kunstjahrbuch 1912, I

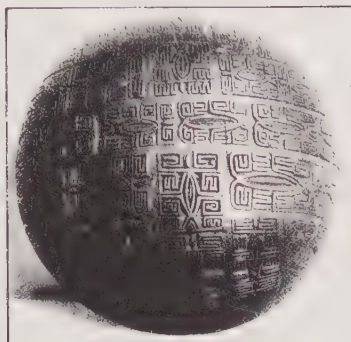


Abb. 21 (c. 1/5 n. Gr.)

sich aufrollt, dem Mittelfeld zu; Blumen- und Blattornamente schlingen sich in graziösen Windungen ringsum, in der oberen Hälfte von hellblauen, in der unteren von weißen Arabesken durchsetzt. Für Bordüre und Borte gilt genau das beim vorigen Stück Gesagte; im Borten-

muster tritt hier der Akanthus kräftig hervor.

Heutentags gehört der nach alter Methode hergestellte Kaschmirschal der Vergangenheit an. In Amritsar ist jetzt die Hauptindustrie neben Teppichknüpfen das kunst-

lose Sticken schmäler Bordüren auf glattengrellfarbigen Wollschals meist importierten Gewebes, wie sie über ganz Indien als

Winterkleidung Absatz finden. Das Weben hat sich in stille Winkel verkrochen; die in Abb. 17 gezeigten Arbeiter (Photographie vom November 1911) sind

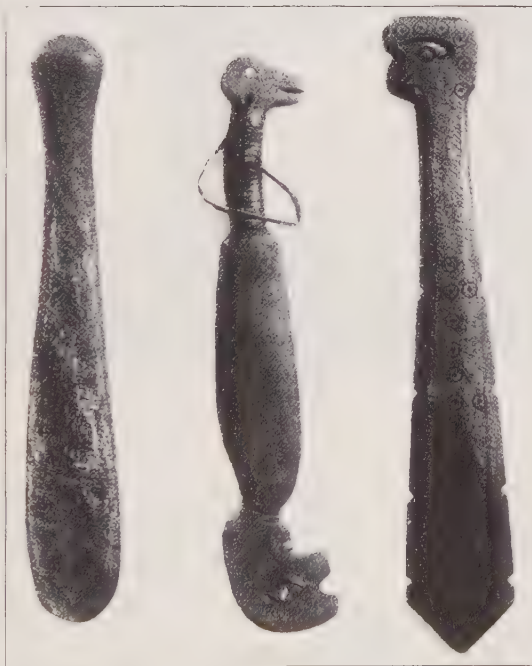


Abb. 22 a—c (c. 1/5 n. Gr.)

zwar noch mit Pashmina-Technik beschäftigt, aber sie fertigen keine Schals, sondern die bei reichen Muhammedanern beliebten Jamawar, das sind brochierte Wollstoffe entweder aus reinem Pashm oder mit Seide oder Baumwolle durchwebt. Streifenmuster dieser Art wurden in Europa als türkische Schals bezeichnet; auch hiervon verwahrt unser Museum jetzt ein gutgearbeitetes Stück. Dem malaiischen Kulturkreis im engeren Sinne sind von den Neuerwerbungen javanische Bronzen und eine Geflechtsammlung aus Borneo zuzuweisen. Die Erben des Herrn Dr. H. Lehmann (Passing) schenken einen ge-



Abb. 23 (c. 1/11 n. Gr.)

Umfangreiche Zugänge hat auch die australisch-ozeanische Abteilung zu verzeichnen. Aus Zentralaustralien wurde eine Sammlung von 28 gut bestimmten Tjurungas, Turumas u.s.w. erworben, deren Besprechung besser im Zusammenhang mit einer in derselben Gegend angelegten geschlossenen Aranda- und Loritjasammlung erfolgen wird, die während der Abfassung dieses Jahresberichtes für das Museum gesichert werden konnte.

Von großem wissenschaftlichen Interesse ist eine von Herrn Major Gooszen geschenkte Sammlung von 173 Objekten aus bisher noch unerforschten Gebieten Holländisch Neu-Gui-



Abb. 24a—c (c. 1/10 n. Gr.)

schnitzten Pfeilköcher nebst Kalebasse von den Dayak. Für den Sulu-Archipel charakteristisch ist ein Plattenpanzer aus Hornplatten mit Messingkettenringen. (Abb. 18)¹⁹⁾

¹⁹⁾ Hierzu F. Ratzel, Ueber die Stäbchenpanzer: Sitzb. K. B. Ak. d. Wiss., Philos.-philol. u. hist. Kl. 1886, p. 181 ff.; W. Hough, Primitive American Armor, Rep. U. St. Nat. Mus. for 1893 (Washington

neus, die von zahlreichen Photographien und Karten begleitet ist. Die Gegenstände verteilen sich auf zwei Gebiete, das Küstenland von Merauke bis zum Digoelfluß einerseits und den Nordfluß andererseits. Besonders hervorzuheben sind drei spitzovale Schilde (Abb. 19) mit eigentümlichen

1895), p. 625 ff., wo als Ursprungsgebiet für die Stäbchenpanzer Japan angenommen wird.

Ornamenten, ein als Kopftrophäe aus dem von pygmoiden Stämmen bewohnten Innengebiet erbeuteter nannocephaler Schädel mit aufgebrochenem Foramen magnum (Abb. 20) zur anthropologischen Entnahme von Hirn und Zunge, ferner künstliche Zöpfe aus Pflanzenfasern und ein vollständiges Trauerkostüm, das nicht aus Gras, wie die gewöhnlichen Bekleidungsstücke, sondern aus einer Binsenart gefertigt ist.

— Von den Marquesasinseln wurde eine außen im Relief reich mit typischen

Ornamenten geschnittene Holzschale erworben (Abb. 21). Im Tausch gingen 130 Objekte ein, meist gute alte Stücke aus der Südsee, darunter kostbarer Kopffederschmuck und andere Ethnographica von der Osterinsel (Rapa nui) und ein Satz bemalter Ahnenfiguren (Kulap) aus Kreide von Neu-Mecklenburg²⁰⁾.

Durch besondere Güte des Herrn Gouverneurs Dr. A. Hahl gelangte das Museum in den Besitz einer 9 Meter hohen Tanzfigur der Baining von Neu-Mecklenburg, die aus Tapastoff gefertigt ist und an den Augen Bemalungen aufweist, sowie dreier großer säulenartig gegliederter Tabupfosten von den Admiralitätsinseln, die an den Kapitalen Krokodile in Schnitzarbeit zeigen. Auch die amerikanischen Sammlungen haben erfreuliche Bereicherungen erfahren. Von den Aleuten und der Nordwestküste (Königin Char-

lotte- und Vancouver-Insel) wurden 41 ausgewählte Ethnographica angekauft. Unter den aleutischen Objekten sind zwei längliche geriefte Knochenschlägel mit kurzen abgesetzten Griffen, die in Gräbern ausgegraben wurden, und eine prächtige Knochenkeule mit Haliotis-Inkrustationen an den Augen der stilisierten Kopfenden (Abb. 22b). Letztere hat deutliche stilistische



Abb. 25a—c (c. 1/7 n. Gr.)

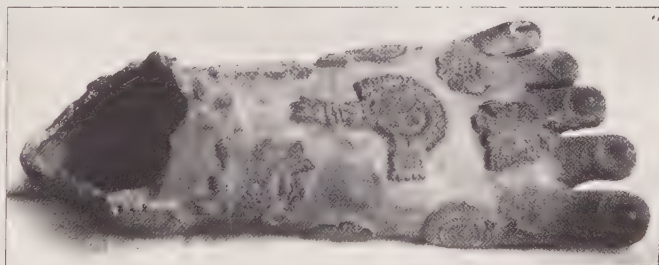


Abb. 26 (c. 1/8 n. Gr.)

Beziehungen zu den oft so ausdrucksvollen Keulen der Nordwestküste, von denen ein schönes Exemplar neben einer einfachen, den neuseeländischen „Mere“ ähnlichen Keule sich in der Sammlung befindet (Abb. 22c und a).

Von großer Seltenheit sind die schildförmigen Kupfergeldplatten, die durch ein großes mit Gesichtern und Augenmustern bemaltes (Abb. 23) und ein graviertes Stück vertreten sind.

²⁰⁾ Vgl. G. Antze, Jahrbuch Städt. Mus. für Völk. Leipzig 4 (1911), p. 37 ff.

Eine ansehnliche Mehrung erfuhren die mexikanischen Bestände durch Ankauf einer archäologischen Sammlung von fast 900 Stücken aus Privatbesitz in Los Arcos (Est. de México), deren Erwerbung durch die dankenswerte Unterstützung des Bayerischen Stiftungsfonds für Kunst, Wissenschaft und Heimatpflege ermöglicht wurde. Hierdurch wird manche empfindliche Lücke ausgefüllt. Dies gilt namentlich von der hochentwickelten totonakischen Kultur, die so hervorragendes in der Stein-Skulptur geleistet hat und die stilistisch wie linguistisch eine interessante Mittelstellung zwischen mexikanischen und Maya-Elementen einnimmt. Unter den Arbeiten in Stein befinden sich vier sogenannte

platteten Köpfe, die hinten ausgekehlt sind. Der eine ist in Form eines menschlichen Kopfes gearbeitet mit einer Hasenscharte (*tentochtli*) (Abb. 25a); der andere hat die Gestalt eines jonglierenden Affen, der mit den Füßen eine Federschlange hält (Abb. 24a).

Die in ihrer eigentlichen Bedeutung noch immer rätselhaften *Steinjoche*²³⁾ sind durch zwei Fragmente vertreten. Das eine aus schwärzlichem Steine (Abb. 24b) hat außen eine Schlange, das andere, ein Schenkelstück aus grünlichem Stein, zeigt den Kopf und das Schwanzende einer Klapperschlange (Abb. 25b). Ein merkwürdiges hantelförmiges Steingebilde (Abb. 25c) gehört demselben Kulturkreise an.

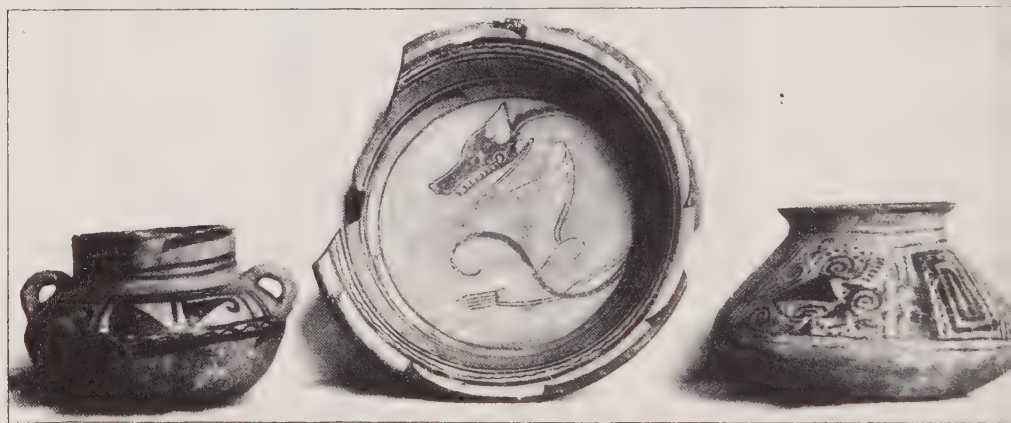


Abb. 27 a-c (c. 1/4 n. Gr.)

„Palma-Typen“;²¹⁾ zwei davon zeigen ein Gesicht mit schlangenartigen Fangzähnen; das eine i. J. 1853 in der Gegend von Misantla ausgegrabene Stück hat noch kreisrunde Augen nebst einer Zacke auf der Stirnmitte und dürfte daher den Darstellungen des mexikanischen Regengottes Tlaloc entsprechen. Zwei andere Stücke stellen den Coxcoxtli-Vogel dar, einmal in toto und das anderemal als helmartige Maske für ein menschliches Gesicht, wie es für den mexikanischen Gott Macuixochitl charakteristisch ist (Abb. 24c). Das letztere Stück stammt aus Chilac. Von besonderem Interesse sind zwei Stein-Skulpturen vom Typus der seitlich abge-

²¹⁾ Vgl. E. Seler, *Ges. Abhdlg.* 3 (1908), p. 540—2; W. Lehmann, *Z. f. Ethnol.* 42 (1910), p. 738.

Die Keramik umfaßt zwar nur wenige, aber dafür um so interessantere Stücke. Aus der Gegend von Alvarado, wo auch L. Batres bereits Ausgrabungen gemacht hat, stammt eine prächtige Tonschale mit drei senkrechten zylindrischen Füßen. Die Ornamentenschnörkel sind teils auf gemalt, teils eingeritzt auf hellgelblichem Grunde. Derselben Gegend gehört ein Fuß an, das Fragment einer fast lebensgroßen, hohlen menschlichen Tonfigur, mit aufgestempelten plastischen Figuren in Form von Schild und Pfeilbündel, Blumen, Schmetterlingen und anderen Devisen (Abb. 26). Charakteristisch sind die

²³⁾ Literatur bei W. Lehmann, *Methods and results in Mexican research* (Paris 1909), p. 93; *Z. f. Ethnol.* 42 (1910), p. 737.

Tonköpfe, zum Teil von beträchtlicher Größe, mit T förmig zugefeilten Zähnen und überaus lebendigem Gesichtsausdruck, aus der Gegend von Papantla, Jalapa, Alvarado etc. Künstlerisch ist ein Räucherlöffel aus Totontepec mit zwei kugeligen Rasselfüßen und einem Griffe in Form einer karyatidenartigen Figur. Schön vertreten ist die polychrome Tonware vom Cholula-Typus, die bekanntlich über weite Strecken hin als Handelsware verbreitet wurde. Mehrere Becher und im Fond reich bemalte Teller zeigen die Lebhaftigkeit der Farben und die Mannigfaltigkeit der Dekors. Ein Paar mit Blumen bemalte Gefäße gehören der spanischen Übergangszeit an. Ziemlich selbständig ist die Keramik von Chalchicomula, bei der vor allem die blutroten Malereien auf hellgelblichem Grunde zu Betrachtungen Veranlassung geben. Merkwürdig ist hier das gleichzeitige Vorkommen rein geometrischer Stufenränder und verwandter Motive neben geometrisch aufgefaßten, stark stilisierten Tierfiguren einerseits und naturalistisch scharf beobachteten Tierdarstellungen andererseits (Abb. 27). Einige rein geometrisch dekorierte Gefäße erinnern an die Pueblo-Keramik; mehrere andere schwärzliche bringen den Regengott Tlaloc mit Stachel- und Zackenkrone und reichem plastischen Beiwerk zur Darstellung, während verwandte Gefäße aus Texcoco denselben Gott nur mehr an den stark rudimentären Schlangenwindungen als Gesichtsteilen erkennen lassen. Die polychromen dreifüßigen Schalen von Quecholac gehen teilweise mit der Cholula-Ware zusammen.

Die typisch aztekische Keramik, die der obersten der drei verschiedenen übereinander gelagerten Kulturschichten der letzten Ausgrabungen von Prof. Boas entspricht, wird durch eine dreifüßige Schale besonders schön veranschaulicht, deren ovale Platte in der Mitte zwei runde Ver-

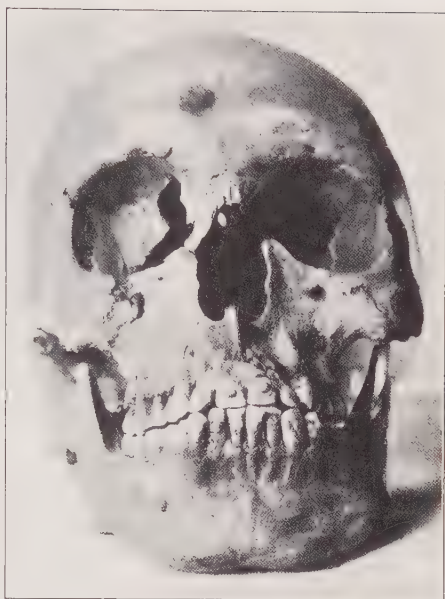


Abb. 28

tiefungen zeigt und die nur zur einen Hälfte in braun auf orangefarbenem Grunde bemalt ist. Ein Prachtstück der Sammlung ist ein menschlicher Schädel mit vollständigem Gebiß aus Chalchicomula, dessen zwei obere mittlere Schneidezähne mit kreisrunden Jadeitplomben verziert sind (Abb. 28). Ähnliche Zahnmodifikationen sind in Amerika aus Yukatan, Kolumbien, Ecuador und Peru bekannt.²⁸⁾

²⁸⁾ Türkisplomben an Incisivi und Canini, aus Campeche s. Ham y, Decad. Am. 3, No. XXVIII, p. 92. Jadeit-Inkrustation von Caninus und Incisivi eines Schädels aus der Gegend von Guadalajara (Staat Jalisco) s. Heber R. Bishop, Investigations and studies in jade (New-York 1906) 2, p. 101, No. 310. Ähnliche Zähne aus Yucatan befinden sich im Peabody Museum zu Cambridge (Mass.). Bei den von L. Batres in der Calle de las Escalerillas (México City) vorgenommenen Ausgrabungen sollen mit Steinen inkrustierte Zähne gefunden worden sein. Ein von H. R. Bishop (a. a. O. 2, p. 101) erwähnt, mit einem Türkis



Abb. 29 a—b (c. 1/6 n. Gr.)



Abb. 30 a—c (c. 1/3 n. Gr.)

Von Steinsachen sind zwei große ausdrucksvolle Masken aus Tuxtepec und Amecameca hervorzuheben; andere kleinere aus Alabaster und aus hartem grünen Stein sind sehr flach mit vorspringender Nase; sie wurden in Amealco, Pachuquilla (E de México), sowie im Staate Guerrero ausgegraben. Ungewöhnlich groß ist ein längsovaler Opfermesser aus Feuerstein (51 cm lang, bis 8,2 cm breit). Ein vollkommen erhaltenes steinernes Räucherbecken in Form einer kauern- den Greisenfigur mit Runzeln im Gesicht (nach Art des alten Feuergottes Xiuhtecūtlī) mit einer runden Schale auf dem Kopfe, stammt aus Tlaxcala und erinnert genau an die Darstellungen des Feuergottes, wie sie in den Ruinen von Teotihuacān als kleine Tonköpfchen sich finden. Dem Staate Guerrero eigentümlich sind rohe,

inkrustierter und „Peru“ etikettierter Zahn des Berliner Museums für Völkerkunde ist un- auffindbar (vgl. Boman, *Antiquités Rég. Ardi- ne Rép. Argentine* (Paris 1908) 2, p. 581 f.).

Mit Hämatit inkrustierte Zähne sind aus dem Tzapoteken-Gebiet aus einem Tumulus von Xoxo bekannt, s. M. H. Tavi- lle, *American Anthropologist*, N. S. 1 (1899), p. 350 ff, Ton- köpfe mit zylindrischen Löchern in den oberen vier Incisivi wurden in den Ruinen von Tejar bei Medellin im Staate

Veracruz gefunden, s. Hamy, *Dec. Am.* 3, p. 91.

meist gar nicht gegliederte, in den Details nur angedeutete menschliche Figuren, von denen eine größere Anzahl in der Sammlung vorhanden ist, zumeist aus dem Distrikte Tasco.

Das Grenzgebiet der mexikanischen (proto- mexikanischen) und tzapotekischen Kultur aus- zeichnend sind die Köpfe zweier großer Ton- figuren aus Teotitlan del camino, von denen die eine (Abb. 29a) jene röhrenförmigen Aufsätze auf dem Kopfe hat, wie sie ähnliche Stücke aus Tehuacan besitzen²⁴). Der andere Kopf (Abb. 29b) zeigt in schön erhaltenen bunten Farben den Gott des Spieles und Tanzes Macuilxochitl- Xochipilli mit der Schmetterlingsmundbemalung und den bunten Farbenfeldern (tlapapalli). Man erkennt ferner den geöffneten Schnabel des Coxcoxtli-Vogels, der die Helmmaske des Gottes bildet und dessen Federhaube nach oben empor- ragt wie bei dem Stücke der Selterschen Sam- lung im Berliner Museum.

Reichhaltig ist die Sammlung an Tongefäßen und Urnen tzapotekischen Stiles aus dem Staate

Oaxaca.²⁵) Besondere Erwähnung verdient ein dreifüßiges Tongefäß aus feingeschlemmtem grauen Tone mit eingeritz- ten dreisymmetrisch



Abb. 31 (c. 1/3 n. Gr.)

²⁴) Vgl. Seler, *Ges. Abhdlg.* 2 (1904), p. 317 ff. u. Abb. p. 322.

²⁵) Vgl. Seler, *Die so- genannten sacralen Ge- fäße der Zapoteken*: Veröff. aus dem Kgl. Mus. f. Völk. Berlin 1, Heft 4 (1890), p. 182 ff.

verteilten hieroglyphenartigen Ornamenten und mit den Scheitel nach unten gerichteten Tierköpfen an der Vorderseite der kugligen Füße (Abb. 30b). Mit Hieroglyphen versehen ist ein Doppelbecher, dessen Kalender-Datum vielleicht „1 Jaguar“ zu lesen ist, ebenso wie bei einer sehr schönen aus Mitla stammenden Figur in Form eines tlacaocelotl, d. h. eines Menschen in Jaguarverkleidung; auf demselben Doppelbecher sieht man noch die Hieroglyphe des Tageszeichens „Blume“²⁶⁾ (Abb. 30a). Ein Jaguarkopf findet sich auf einem Tonbecher aus Tlaxiaco eingraviert (Abb. 30c). Die Mehrzahl der übrigen Tongefäße zeigt menschliche Figuren mit reichem Kopf- und Brustschmuck, meist in Gestalt untergeschlagen sitzender, seltener lebender menschlicher Figuren, aber auch in Form von Tieren wie Jaguaren, Affen und Vögeln. Zwei originelle Becher haben die Form von Jaguarpranken. Die übrige Keramik des Valle de Oaxaca und von Nochistlan ist einfach in der Form und ohne Dekor, gewöhnlich aus grauem bis grauschwarzlichem feingeschlemmten Ton, gelegentlich mit kleinen Stacheln und geraden oder gebogenen Röhren versehen, die vom Bauche ausgehend mit dem Halse oder Halsrande durch eine Brücke henkelartig verbunden sind.

Einzig in ihrer Art für den ganzen mexikanischen Kulturkreis sind zwei aus Oaxaca (Ocotlan und Zimatlan) stammende Doppelgefäße mit automatischer Pfeifvorrichtung. Sie erinnern sofort an die für die Inkakultur Perus so besonders typischen „chifladores“. In dem vorliegenden Stücke (Abb. 31) kommunizieren zwei bauchige Gefäße durch ein starkes zylindrisches Rohr. Das eine Gefäß ist unverziert, das andere stellt plastisch eine eulenähnliche Tierfigur mit menschlichen Armen dar. Auf dem Kopfe befindet sich die Pfeifvorrichtung. Beide Gefäße sind durch einen bogenförmigen Henkel oben miteinander verbunden. Das Stück aus Zimatlan zeigt einen Affen in Verbindung mit einem Becher.²⁷⁾ Interessant ist eine 24 1/2 cm hohe sitzende weibliche Tonfigur mit abgestumpften kegelförmigen Extremitäten, von denen die Schenkel ein wenig nach innen gestellt sind. Der verhältnismäßig große Kopf trägt eine Mütze; die Details des

Gesichts sind durch Vertiefungen im Ton herausgearbeitet. Der Typus dieser Figuren ist namentlich für das südliche Zentralamerika (Guanacaste, südöstliches Costarica und Chiriqui) charakteristisch und läßt sich bis nach Venezuela verfolgen. Das vorliegende Stück trägt die Ortsangabe Ixtlan (Oaxaca). Der sonst für die mixteko-tzapotekische Kultur ungewöhnliche Gesichtsausdruck erinnert eher an denjenigen der Tonfiguren des taraskischen Gebietes und aus der untersten der drei von Boas im Valle de México nachgewiesenen Kulturschichten.

Unter den zahlreichen Objekten aus Grünstein und Stein überrascht das Vorkommen einer aus gelblich-weißlichem Alabaster gearbeiteten Keule in Form eines Jaguarkopfes, angeblich aus Ejutla (Oaxaca). Alabasterarbeiten sind namentlich aus den Gebieten der Totonaken, aus Teotihuacan, Cholula, dem Gebiete der Mixteken und Tzapoteken bekannt und sind in ihren letzten Ausläufern bis zu den mexikanischen Enklaven in Guanacaste verfolgbar. Der Stil dieser Keule spricht aber eher für eine Herkunft aus Guanacaste als aus Mexico.²⁸⁾

Im Zusammenhang hiermit sei eine tönernerne Okarina aus San Diego (Texcoco) genannt, von dreikantiger Form, deren Urbild wohl zweifellos eine Palmfrucht bildet. Ähnliche Ton-Okarinen finden sich in Guanacaste, und die jetzt lebenden Talamanca-Indianer verwenden die ebenso geformten Früchte der Pejivalle-Palme (*Guilielma utilis* Oerst.) heute noch als Pfeifinstrumente.

Einen weiteren Beitrag zu den verwickelten Beziehungen der glasierten Keramik, die von Mexico südlich nicht über die Republik Salvador hinaus zu verfolgen ist, liefert ein Rasselkopf in Form eines Affen mit rotbräunlich-grünlicher Glasur aus dem Staate Puebla. Dieser Kopf saß zweifellos einem gebauchten, vielleicht dreifüßigen Tongefäße auf. Ähnliche, aber unglasierte, lebhaft bemalte Rasselköpfe finden sich in den Resten mexikanischer Kulturelemente von Guanacaste. Aus Südamerika sind ein großes Canoe mit geschnitzter Sitzbank und Bootstange sowie ein Blasrohr mit Visier aus dem Chocó (N. W. Kolumbien) als Geschenke der Herren Buttmann und Neumann zu nennen.

L. Scherman. W. Lehmann.

²⁶⁾ Vgl. Seler a. a. O. p. 184, Fig. 1 u. 4 zu p. 182/3.

²⁷⁾ Ein ähnliches Stück mit Affenfigur ist mir nur aus Guatemala (Ruinen von Chalchitan, Huebuetenango) bekannt; es befindet sich in der Slg. des Herrn Konsul Fleischmann in London.

²⁸⁾ Eine ähnliche grünliche Steinkeule mit der Ortsangabe Mexico, die sich im Britischen Museum befindet, ist ebenso wahrscheinlich nach Guanacaste zu verlegen.



RELIEF IN DER GLYPTOTHEK ZU MÜNCHEN

RELIEF EINES SPEERWERFERS

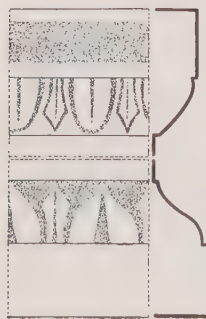
VON PAUL WOLTERS

Das auf der beigegefügteten Tafel abgebildete Relief stammt nach glaubwürdiger Angabe des früheren Besitzers aus Athen; seit 1911 ist es Eigentum der staatlichen Skulpturensammlung in der K. Glyptothek (vgl. oben S. 75). Die Höhe beträgt 38,7 cm, die Breite wenig über 29 cm, die größte Dicke 8,3 cm; das Material ist guter pentelischer Marmor. Die Begrenzung der Platte rechts ist modern; hier hat man, offenbar um dem Bruchstück ein gefälligeres Aussehen zu geben, den vermutlich unregelmäßig zerstörten Rand abgearbeitet; einen zu diesem Zwecke mit der Säge begonnenen, aber aufgegebenen Einschnitt sieht man ganz rechts oben. Die Seitenfläche selbst ist dann mit Zahneisen und Flachmeißel ungefähr gradlinig und eben, aber schlecht hergerichtet worden: ihre moderne Entstehung ist zweifellos. Alle andern Begrenzungen des Reliefs sind aber antik. Die Rückseite ist eben, wenn auch grob, mit dem Spitzeisen hergestellt, nur an den Rändern mit dem Flachmeißel glatter bearbeitet, so daß hier ein bis zu 1,5 cm breiter Randstreifen entstand, der aber tiefer liegt, als der innere, gröber gearbeitete gespitzte Spiegel. Es ist dies also nicht etwa eine für genauen Anschluß gearbeitete Anathyrosis. Die obere und die untere Fläche der Reliefplatte zeigt sorgfältige antike Arbeit mit dem Zahneisen, dessen einzelne Schläge immer nur ganz kurze, ungefähr rundliche Spuren hinterlassen haben. Wie bei antiken Auflagerflächen üblich, ist auch hier die Mitte der Fläche etwas tiefer eingearbeitet, als der Rand, der stellenweise noch besonders mit dem breiten Meißel geglättet ist; eine Anathyrosis ist jedoch auch hier, bei der geringen Ausdehnung der Fläche sehr begreiflicher Weise, nicht hergestellt. Daß aber diese Marmorplatte auf einem unteren Stein ruhen, von einem andern Stein überdeckt werden sollte, ist nach dem ganzen Zustand klar, und wird obendrein durch einige Einarbeitungen auf der oberen Fläche bewiesen. Zunächst ist zu nennen die Spur einer Klammer, die oben links in die Oberfläche eingebettet lag¹⁾. Das Klammerloch, wenig über 1 cm breit und tief, hat die Form eines T von 4,5 cm Länge und ungefähr gleicher Breite; die andere gleichgestaltete Hälfte der Klammer lag natürlich auf der links anstoßenden Platte, und ihre Form im ganzen war die bekannte des langgezogenen Eta |——|, die vor allem im fünften und vierten Jahrhundert in Attika übliche. Man vergleiche dazu die Darlegungen Dörpfelds²⁾

¹⁾ Aus der Klammer allein ist bei einer Basis (und um eine solche handelt es sich hier, wie wir sehen werden) kein Beweis für einen Deckstein zu entnehmen, vgl. z. B. die Basen 10, 11 in Michaelis' *Arx Athenarum* Taf. 38.

²⁾ Athen. Mitteilungen 1881 S. 284 (gedruckt ist irrtümlich 384), dazu auch W. Judeich, *Topographie von Athen* S. 7.

über die Bauweise des Parthenon, denen wir auch die Erklärung einer zweiten technischen Eigenheit unseres Reliefs entnehmen können. Von dem Ende des Klammerloches noch 4 cm weiter nach rechts, also etwa 8,5 cm vom linken Ende der Reliefplatte entfernt, liegt eine seichte, aber deutlich merkbare Vertiefung, an der dem Klammerloch zugewendeten Seite gradlinig, im übrigen flach halbkreisförmig begrenzt, etwa 2,5 cm breit. Es ist ein Stemmloch, bestimmt, dem Stemm-eisen Halt zu gewähren, wenn die Steine der oberen Lage eng an einander geschoben werden. Wir gewinnen daraus nicht nur die Sicherheit, daß über der Reliefplatte noch mindestens eine Steinlage folgte, sondern auch, daß diese aus mehreren Steinen bestand und ungefähr 10–12 cm vom linken Ende unserer Platte eine Fuge zeigte. Da die grade Seite des Stemmloches das Widerlager für das Eisen bilden mußte, sollte dieses nach rechts hin (vom Beschauer) schieben, und da bei dieser Arbeit zweckmäßiger Weise ein Holz zwischen das Eisen und die zu bewegend Quader geschoben wird, muß die Fuge weiter als $8\frac{1}{2}$ cm vom linken Ende entfernt liegen. Dies linke Ende ist auf Anschluß gearbeitet, wie sich nach den gemachten Bemerkungen von selbst versteht; die Seitenfläche ist sorgfältiger geglättet, als die obere und untere Lagerfläche der Platte, sollte doch natürlich die den Reliefgrund durchschneidende Fuge möglichst eng geschlossen und wenig sichtbar sein. Oben und unten ist das Relief mit je einem flachen Streifen bedeckt, von diesem leitet zum Reliefgrund oben ein Eierstab, unten ein lesbisches Kyma über, deren Einzelformen allerdings nicht plastisch, sondern nur in Malerei ausgeführt waren. Davon haben sich auf beiden Leisten geringe Spuren erhalten, nicht mehr farbig, sondern nur noch an der verschiedenen Verwitterung des Marmors erkennbar. An dem oberen flachen Streifen hebt sich ferner oben und unten ein hellerer, etwa 5 mm breiter Rand von dem dunkleren Mittelteil ab; auf dem Sockelstreifen glaubt man hellere und dunklere Flecken zu unterscheiden, aber die Unmöglichkeit, sie zu einem regelmäßigen ornamentalen Gebilde zu vereinigen, und die Unwahrscheinlichkeit eines Ornamentes auf diesem Sockel sprechen zusammen gegen eine Verzierung an dieser Stelle.



Von beiden Profilen und von den erhaltenen Spuren gebe ich hier in $\frac{1}{3}$ der wirklichen Größe Abbildungen; sie bieten den tatsächlichen jetzigen Zustand in der Verteilung von hell und dunkel, und wie bekannt müssen wir uns also einst die jetzt dunkel erscheinenden Teile unbemalt, weiß, alles übrige mit irgendwelchen Farben bedeckt und dadurch vor Verwitterung geschützt denken. Von der selbstverständlich auch in diesem Falle vorauszusetzenden Bemalung des eigentlichen Reliefs findet sich keine Spur mehr.

Versuchen wir nun, uns auf Grund dieser Beobachtungen eine Vorstellung von der ehemaligen Ausdehnung des Denkmals zu machen, so werden wir vor allem schon den einzelnen Reliefplatten, deren es mehrere gegeben haben muß, wenn auch keine bedeutende, so doch auch keine zu geringe Länge zuschreiben. Die doppelte Größe des erhaltenen ist für eine solche Reliefplatte eher zu wenig als

zu viel, das Dreifache nicht unwahrscheinlich. Eine solche Platte würde dann etwa 1 m lang sein und drei Figuren enthalten. Ob rechts nach dem abgebrochenen und verlorenen Stücke noch weitere Platten folgten, ist nicht zu erschließen; links kam sicher noch eine. Daß die Seitenfläche für Anschluß bestimmt war, beweist die Klammerspur unwiderleglich. Nun könnte man hier das Relief um die Ecke biegen lassen, also eine gleichartige Reliefplatte, aber im rechten Winkel anstoßend annehmen. Sie würde ungefähr dieselbe Dicke, wie die erhaltene, rund 8 cm haben. Ihre Seitenfläche würde dann also in der Vorderfläche des erhaltenen Reliefstückes links sichtbar werden, natürlich ohne Reliefdarstellung, für welche der Raum nicht ausreichen könnte. Daraus ergäbe sich die nicht eben erwünschte Vergrößerung des leeren Raumes links und eine ästhetisch unerfreuliche Komposition, eine auf ziemlich ausgedehnten leeren Raum am Ende hin bewegte Figur, eine recht unschöne Endigung des längeren friesartigen Bildwerkes. Unmöglich wird diese nicht empfehlenswerte Annahme durch das schon beschriebene Stemmloch auf der Oberfläche. Es beweist, daß sich ungefähr über der rechten Schulter des dargestellten Jünglings in der oberen Steinlage eine Fuge befand, und daß der rechts davon zu denkende Stein von der linken Seite her mit dem Stemmeisen an einen noch weiter rechts liegenden herangeschoben worden ist. Da diese oberen Steine sicher als Deckplatte die ganze Breite der Basis einnahmen, dürfen sie nicht allzu leicht und klein angenommen werden, auch muß ihre Größe die Arbeitsweise mit dem Stemmeisen rechtfertigen. Links von der durch das Stemmloch ungefähr festgelegten Fuge muß sich noch ein weiterer solcher Deckstein befunden haben. Daß dann aber der verfügbare Raum von dem Stemmloch, richtiger der Fuge, bis zum linken Ende des Reliefs (höchstens 12 cm) auch mit Einrechnung der Dicke des vermuteten, im rechten Winkel anstoßenden Steines (8 cm), im ganzen etwa 20 cm, nicht einen besonders gearbeiteten und versetzten Deckstein motivieren würde, ist klar. Links lief also das Relief in gleicher Flucht noch ein gutes Stück weiter. Wie die Ecken gebildet waren, entzieht sich unserer Beobachtung. Aber eines können wir noch sagen.

Wir würden sicherlich irren, wenn wir auf Grund dieser nachgewiesenen nicht geringen Längenausdehnung des Reliefs einen architektonischen Fries annehmen wollten. Dem widerspricht vor allem das untere Profil, der Ablauf. Die Verbindung eines solchen mit dem bekrönenden Anlauf ist vielmehr typisch für eine bestimmte tektonische Form, die der profilierten, besonders der reliefgeschmückten Basis³⁾. Es mag genügen, auf ein besonders reiches und sorgfältiges, allerdings reliefloses Beispiel, die Basis aus dem olympischen Philippeion zu verweisen⁴⁾, welche in plastischer Ausführung oben unterhalb der Decksteine einen Eier- und feinen Perlstab, unten oberhalb der Stufe einen mit Flechtband verzierten Torus und, wie hier, lesbisches Kyma, wieder mit Perlstab, zeigt. Wenn auch unser Denkmal an Reichtum des Schmuckes ebenso hinter jenem königlichen Anathem

³⁾ Vgl. zur Entstehung dieser, im fünften und vierten Jahrhundert beliebten, wohl zuerst an den reichen kolossalen Kultbildern entwickelten Form: Bulle, Griechische Statuenbasen S. 27.

⁴⁾ Olympia II, Taf. 82, 2. 3.

zurücksteht, wie an Größe, so war es doch, nach der erschlossenen Länge zu urteilen, ein ganz ansehnliches Monument.

Nur eine einzige Gestalt ist uns von dem ausgedehnteren Bildschmuck erhalten, diese allerdings, von der verlorenen Bemalung und einigen Bestoßungen abgesehen, in erfreulich gutem Zustande. Die Oberfläche ist kaum verwittert, auf dem Relieffgrund erkennen wir noch zarte Spuren des Instrumentes, mit dem der Künstler die Fläche glättete, und haben die Gewißheit, daß die Formen fast so vor uns stehen, wie sie einst geschaffen wurden. Das erhöht den Reiz dieses feinen Werkes. Die geringe Größe verbot, allzusehr ins Einzelne zu gehen, und mit weiser Beschränkung hat der Künstler fein und zart, aber mit Verzicht auf Kleinigkeiten, die Gestalt dieses schlanken Jünglings klar hingestellt, in der Bildung der Zehen, der Finger, des Haares sich jedoch mit Andeutungen begnügt, die unser Auge ohne Mühe versteht und ergänzt. Wundervoll ist die leichte Bewegung erfaßt. Das rechte Bein wenig vorsetzend, das linke mit auswärts gedrehtem Fuße nur eben vom Boden hebend, den Oberkörper etwas vornüber geneigt, den Kopf aber ausspähend ein wenig erhoben, so bewegt sich der Jüngling nach links hin. Es ist keine Anspannung im ganzen Körper, wir sehen keine beginnende Bewegung, sondern eine ausklingende. Das zeigt auch die lässige Haltung der Arme. Wenn wir also aus der Nacktheit des Jünglings, der nach der Zartheit seiner ganzen Erscheinung fast noch Knabe genannt werden darf, mit Recht auf eine körperliche Übung der Palästra raten, so hat uns der Künstler den Weg des Verständnisses selbst für dies Bruchstück durch seine treue Naturwiedergabe erschlossen. Ich sagte schon, daß wir eine ausklingende Bewegung vor uns haben. Die Anstrengung, die Anspannung, der Höhepunkt der Handlung ist überschritten, und außer den durch sie verursachten, fast unwillkürlichen Bewegungen des Körpers sehen wir nur eine einzige neue, gewollte, bewußte Bewegung, das Heben des Kopfes. Der Ephebe blickt vorwärts, dorthin, wo das Ziel seines Wurfes liegt. Obwohl wir also das Geschloß nicht mehr sehen, das seine Hand eben erst entsender hat, können wir dessen Natur erschließen. Mit leicht gekrümmten Fingern, unfähig schon vor dem Wurf, hängt die linke Hand herab, die rechte aber zeigt uns den Daumen und die ausgestreckten Finger, die beiden ersten, wie wir zu sehen glauben, noch ziemlich grade gestreckt, die andern vermutlich ein klein wenig gekrümmt und darum verkürzt. Das ist eine Handhaltung, die sich notwendig bei dem Wurf des leichten Speeres ergibt, bei dem Wurf mit der Schlinge, die in der Mitte des Schaftes befestigt, die zwei ausgestreckten Finger aufnimmt, während die andern gekrümmt werden. Es war dies eine beliebte Art des Speerwurfes auf der Jagd, im Kampf und in der Palästra, und dieser Wurf mit dem Akontion bildete ebenso einen Teil des Fünfkampfes bei den großen Agonen, wie einen besonderen Wettkampf bei manchen kleineren⁵⁾. Schwerlich war der Schmuck der Basis auf die Darstellung dieser einen Übung beschränkt; wir werden uns gerne eine reichere Auswahl von Kampfsarten vor-

⁵⁾ Vgl. Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie I S. 1183. Daremberg-Saglio, Dictionnaire I, 1 S. 226. J. Jüthner, Antike Turngeräte S. 36ff. E. N. Gardiner, Greek athletic Sports S. 338ff.

stellen; man könnte sie auf die fünf für das Pentathlon bestimmten beschränkt denken. Denn wenn auch der Speerwurf, der Diskos und der Sprung nur je eine Figur zur Darstellung brauchten, so erforderte der Ringkampf doch schon eine Gruppe von zweien, der Lauf ein etwas ausgedehnteres Bild mit mehreren Gestalten. Und da wir dem ganzen Denkmal vorhin wohl eine Ausdehnung von mindestens zwei Reliefplatten mit etwa je drei Gestalten, aber keine bedeutend größere Länge zusprechen mußten, so wäre die Möglichkeit, eine solche Basis angemessen mit dieser Auswahl der Bilder zu schmücken, gegeben. Doch dergleichen wird sich kaum über die bloße Möglichkeit hinaus zur Sicherheit bringen lassen. Nur eins darf für uns feststehen, daß diese Basis mit Bildern aus der Palästra geschmückt war, und sie gewinnt dadurch eine Parallele in dem bekannten schönen Relief mit Palästriten, das auf der athenischen Akropolis zu Tage kam⁶⁾. Allerdings sind mancherlei Unterschiede vorhanden. Ganz äußerlich gleich der, daß die Basis der Akropolis aus einem großen Marmorblock massiv gearbeitet ist, der die beiden, sich gegenüber liegenden Reliefstreifen trug, während in unserem Fall die Basis aus geringwertigem Material aufgebaut und außen mit Marmorplatten umgeben war. Es ist dies keine ungewöhnliche Technik. Die im großen Werk über Olympia II Taf. 94 zusammengestellten Beispiele mögen als Beleg genügen. Ein zweiter Unterschied betrifft den Inhalt: während die Basis von der Akropolis die, sogar mit ihren Namen bezeichneten Jünglinge alle in derselben Tätigkeit der körperlichen Reinigung, des Abschabens nach den Übungen, darstellt, also keine besonderen charakteristischen Wettkämpfe, sondern nur die Tätigkeit der Athleten im allgemeinen kennzeichnet, haben wir in unserem Relief einen besonderen Agon, und dürfen noch weitere charakteristische Bilder gleicher Art voraussetzen. Endlich steht die recht gedrängte Komposition des ersteren Reliefs in starkem Gegensatz zu der sehr weiträumigen des unsern. Leider können wir in keinem der beiden Fälle mit irgendwelcher Sicherheit den Gegenstand erraten, welcher auf den Basen aufgestellt war. Ob Bildnis-Statuen auf den Basen standen, ob gewonnene Siegespreise — um nur zwei Möglichkeiten zu erwähnen — vermögen wir, soviel ich sehe, nicht zu entscheiden.

Fragen wir schließlich nach Stil und Zeit unseres Werkes, so will mir scheinen, daß es nicht vieler Worte bedarf, um die Antwort zu geben. An der Basis von der Akropolis hat man lysippische Proportionen zu erkennen geglaubt. Mit viel größerem Rechte darf man dies Urteil auf unser Relief anwenden. Ihm gegenüber erscheinen die Gestalten jener Basis zum Teil noch gradezu praxitelisch, während hier nicht nur in der Schlankheit der ganzen Gestalt, sondern vor allem auch in der zarteren Bildung der Schenkel, auch der Unterschenkel und Waden, sich das Ideal des Lysippos sehr stark wirksam zeigt. Der gleiche Unterschied tritt in der ganzen Reliefbehandlung hervor. Bei der Basis noch die Wirkung der Fläche, welche die Gestalten beherrscht, hier aber eine absichtliche Lösung von der Fläche, die so weit geht, daß sich für den Beschauer der Jüngling völlig wie eine

⁶⁾ Annali 1862 Taf. M. S. 208 (Michaelis). Der Säemann I, 1905, S. 317 (Furtwängler). Photographien des Instituts in Athen, Var. 99 und Akropolis 214. Sybel 6154.

im freien Raume empfundene und erfundene Gestalt loslöst. Man wird kaum fehl gehen, wenn man auf Grund dieser Eindrücke und der Verwandtschaft, welche lysippische Statuen zeigen — ich möchte neben dem Apoxyomenos vor allem an den jugendlichen Epheben in Berlin⁷⁾ erinnern — in unserm Relief ein Werk erkennt, das nicht lange nach Lysipp und ganz unter seinem Einfluß entstanden ist.



⁷⁾ Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 597.2. Amelung in den Röm. Mitteilungen 1905 S. 148 und in dem Modernen Cicerone², Rom I, 2 S. 335.

VON JOHANNES SIEVEKING UND ERNST BUSCHOR

I. DIE FLORENTINER GRUPPE

Bekanntlich wurde 1583 vor Rom in der Nähe des Lateran der Hauptbestand der jetzt in den Uffizien aufgestellten Niobidengruppe gefunden¹⁾. Über die Zahl der diesem Funde angehörigen Statuen geben vier zeitgenössische Dokumente im R. Archivio dello Stato zu Florenz Aufschluß: 1. Ein Brief des Cesare Tarcone an den Großherzog von Medici, abgefaßt am 22. Februar 1583, berichtet von 13 neugefundenen Statuen der Niobesage^{1a)}. 2. Ein Brief des Bildhauers Cioli an den Geheimsekretär des Großherzogs Francesco I. Medici vom 8. April 1583 spricht von 14 die Niobidensage darstellenden Figuren, „e infra laltre cè un grupo di due figure“. 3. Ein vom 24. Juni 1583 datierter Brief des Pernigoni an den Mittelmann der Medici, Varese, erwähnt il numero delle statue 15 computata l'Allotta per doi e la Niebia per doi. oltre alle 15 vi è un torso quale è rimasto alla vigna. 4. Ein Zettel unbekannter Hand enthält die Notiz: „statue Nr. 12^{b)} della storia di niebia la lotta statua che sono senza testa“. Die letzteren drei Zeugnisse sind von Stark und Dütschke, dem sich Amelung anschließt, nicht richtig verstanden worden, obwohl sie aufs beste übereinstimmen. Stark übernimmt von Fabroni³⁾ die falsche Wiedergabe der Statuenzahl in Zeugnis 4 und schreibt 13 statt 12, was ihn zu der Annahme verleitet, der anonyme Zettel zähle die Niobegruppe als 2 Statuen. Dütschkes richtige Lesung „12“ beweist dagegen, daß sie hier wie la lotta statua nur einfach gerechnet wurde. Ferner läßt Stark die Möglichkeit offen, daß unter un grupo di due figure (Zeugnis 2) die Ringerguppe zu verstehen sei⁴⁾, während aus Ciolis Ausdruck infra laltre klar hervorgeht, daß diese Gruppe vielmehr unter den von ihm eben genannten 14 Niobidenfiguren gesucht, also auf Mutter und Kind bezogen werden muß. Dütschke begeht denselben Fehler, zählt

1) Stark, Niobe und die Niobiden S. 214 ff. — Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III S. 136 ff. — Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz S. 117.

1a) Dieses Dokument, auf dessen Existenz uns Prof. Hülsen aufmerksam machte, befindet sich im Carteggio Mediceo (759, 318) und hat folgenden Wortlaut:

Ser^{mo} Sig^{or}, Mi e parso per la afetione chio tengo a sua altezza sereniss^a darli noticia di tredecì statue che sonno state trovate novamete dilla instoria di anflione et tuta via si va acavando spe-
rando di trovarne sinno al numero di disdotto secondo gli instorici scrivono; et laudarej che sua
altezza ser^{ma} facesse pigliar queste et tuto quello si potesse trovarne in detta vigna; et queste
statue gli affermo che sonno cossi Cosse rare come si possi vederne et anche chredo che si aver-
anno per bon mercato , ma bisogna esser prestì perche ci molti sig^{ri} chi gli vogliono tendere
perche queste solle fanno un studio il piui bello sij nel mondo et se sua Altezza ser^{ma} darra
qualche ordine al s^r ambasciator, lo faci, che sij un pocho piui liberare, perche secondo luso suo non
compra mai niente di buono. li concorenti sonno questi: lo jll^{mo} de medici, lo jll^{mo} farnesse. lo jll^{mo}
sig^{or} paolo giordano, lo jll^{mo} sig^{or} gian giorgio cesarini, il populo romano. o sentito ragionnare che con
qua miila scuti si avera il Cavato et quello che si Cavera altro. non gli posso dirre se non che prego i^{ro}
s^{re} i^{ro} iddio ogni contento. di Firenze il dì 22 Fibraro 1583. D. v. Altezza Ser^{ma} humil servo cesare tarcone.

²⁾ So richtig Dütschke gegen Stark.

² Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe (Firenze 1779) S. 20.

⁴⁾ Und ebenso Hübner, *Revue archéologique* 1909, I S. 80.

die beiden Ringer unter die von Cioli deutlich bezeichneten 14 Niobiden und schreibt auf diese Weise dem Funde nur 12 Niobiden zu. Er muß daher dem klaren Zeugnis Pernigonis Gewalt antun und rechnet unter die von diesem erwähnten 15 Statuen (13 Niobiden und 2 Ringer) den in der Vigna zurückgelassenen Torso, obwohl der Ausdruck *oltre* ihn offensichtlich als 16. Figur hinstellt⁵⁾. In Ciolis bald nach dem Funde abgefaßtem Brief ist von der Ringergruppe offenbar nicht die Rede, sondern nur von 14 Niobiden, den 13 fortgeschafften und dem zurückgebliebenen (Torso), die dann auch Pernigoni neben den Ringern erwähnt. Zeugnis 1, das älteste von den vieren, paßt dazu vortrefflich. Daß hier Mutter und Tochter einzeln gezählt sind, wird durch die Bemerkung erwiesen, daß noch fünf zu der erwarteten Vollzahl von 18 Figuren (2 Götter, Pädagog, Mutter, 14 Kinder) fehlen.

Also 13 damals auf die Niobesage bezogene Figuren und die Ringergruppe kamen in die mediceischen Gärten in Rom^{5a)}. Sie lassen sich noch mit ziemlicher Sicherheit identifizieren. Elf tatsächliche Niobiden in den Uffizien erweisen sich nach dem Stil als eine zusammengefundene Serie: 1. Niobe (Amelung 174, Dütschke 264), 2. die mit der Mutter vereinigte Tochter (A. 174, D. 264)^{5b)}, 3. sog. älteste Tochter (A. 175, D. 265), 4. sog. jüngere Tochter (A. 184, D. 259), 5. sog. ältester Sohn (A. 182, D. 257), 6. sog. zweitältester Sohn (A. 181, D. 255)^{5c)}, 7. sog. dritter Niobide (A. 180, D. 253), 8. ins Knie gestürzter Niobide (A. 179, D. 269)^{5d)}, 9. toter Niobide (A. 185, D. 261), 10. jüngster Sohn (A. 176, D. 166), 11. Der Pädagog (A. 183, D. 258). Von diesen hat Cavaleriis in seinem 1594 erschienenen Werk *Antiquarum statuarum urbis Romae liber III, IV* neun gestochen, der älteste und dritte Niobide fehlen bei ihm. Daß diese beiden trotzdem zum Fund gehören, läßt sich aus der Überlegung wahrscheinlich machen, daß Cavaleriis von den 15 in die Villa Medici gelangten Statuen des Fundes nur 13 wiedergibt, also 2 sicher übergangen hat. Wenn Hübner die Möglichkeit in Erwägung zieht, daß

⁵⁾ Vgl. Hübner a. a. O.

^{5a)} Die Aufstellung der Fundstücke in den mediceischen Gärten, vermischt mit anderen Figuren, zeigt ein Stich des Francesco Perrier 1590–1650 (Uff., Stampe sciolte 10094) und eine Zeichnung des Stefano della Bella (1610–1664; Uff. Disegni in cartella 14810.) Vgl. Ferri, *Rassegna d'arte* Anno IV Nr. 10, Milano ottobre 1904.

^{5b)} An der Mutter ist außer den von Amelung genannten Teilen auch der ganze linke Arm, der übrigens ungebrochen ist, modern wie auch das ganze mit ihm verbundene Gewandstück bis zur Höhe der rechten Hand herab, am Kind auch beide Schultern.

^{5c)} Am „zweiten Sohn“ ist der linke Arm mit dem größten Teil der Chlamys modern; die ganze Partie sitzt mit Schnitt an, ist an der Rückseite ganz anders behandelt und weicht im Motiv von den sicher alten Teilen der Replik des Museo archeologico (Milani, Il R. Museo archeologico di Firenze I S. 329; II Taf. 160, 5) ab.

^{5d)} Seltsamerweise erklärt Dütschke es für unsicher, welche der beiden Repliken Cavaleriis gezeichnet hat. Das Gewand über dem rechten Oberschenkel läßt an der Identifikation keinen Zweifel; auch die beiden in Anm. 5a genannten Zeichnungen zeigen dieses Exemplar. Die Tafel des Cavaleriis löst übrigens die Frage, warum Knie und Gewand dieser Figur so seltsam vom Felsen abgeschnitten werden: sie zeigt noch unter dem Knie das über den Felsen gebreitere Gewand, das später der an dieser Statue besonders stark zu beobachtenden Überarbeitung zum Opfer gefallen ist.

die beiden bei Cavaleriis fehlenden Niobiden erst später am gleichen Ort gefunden seien, so setzt er sich dadurch in Widerspruch mit seiner dicht vorher vorgenommenen Beziehung von 10 Florentiner Niobidenfiguren⁶⁾ auf Ciolis Zahlenangabe. Den Pädagogen rechnet er dabei aus archivalischen und stilistischen Gründen vom ursprünglichen Bestand der Gruppe ab, nimmt aber in einem spätern Aufsatz⁷⁾ seine Bedenken gegen die Zuteilung wieder zurück. Dütschke bestreitet die Zugehörigkeit des Pädagogen zur gefundenen Serie auf Grund der glatten Basis dieser Figur und auch für Amelung bleibt sie aus dem gleichen Grund unsicher. Es ist aber zu bemerken, daß die Basis des Pädagogen durchaus von der üblichen Form abweicht und sich in ihrem unregelmäßigen Oval vielmehr ganz zu den übrigen Basen der Fundserie stellt. Auch ist sie keineswegs ohne Terrainandeutung: am linken Fuß des Pädagogen zeigen sich starke Niveauunterschiede und der vordere Rand hat nicht einen geraden, sondern einen gewellten Kontur. Die Möglichkeit, daß moderne Überarbeitung die Glättung herbeigeführt hat, ist durchaus nicht von der Hand zu weisen, umsoweniger, als die Zeichnung des Cavaleriis unverkennbar Terrainandeutung zeigt. Die Tatsachen, daß Cavaleriis sie mitten unter den übrigen Fundstücken, und ebenso unergänzt wie diese gezeichnet hat, sowie daß die Figur in Stil und Arbeit völlig mit den übrigen Statuen übereinstimmt, dürften entscheiden.

Neben diesen elf in Florenz nachgewiesenen sicheren Niobiden und der Ringergruppe bleiben also noch 2 Figuren des Fundes vom Jahre 1583 zu identifizieren, die damals ebenfalls für Niobiden galten. Nichts liegt näher, als daß diese Figuren mit den beiden von Cavaleriis unter den übrigen Niobiden abgebildeten Statuen der sog. Psyche in den Uffizien zu Florenz (A. 169, D. 254) und der später ausgeschiedenen Polyhymnia (Cavaleriis Taf. 17) identisch sind. Dafür, daß die Psyche zum Funde gehörte, spricht schon ihre felsige Plinthe, die ganz ähnlich wie die Niobidenplinthen gearbeitet ist. Niobetochter war sie allerdings sicher nicht⁸⁾; ebensowenig wie Polyhymnia und die Ringer, die Cavaleriis seltsamerweise als Niobiden bezeichnet hat. Die sog. Trophos (A. 173, D. 263) gehört, wie sich neuerdings herausgestellt hat, sicher dem Funde nicht an; sie erscheint schon im Berliner Skizzenbuch, das älter als 1583 ist. (Vgl. Hülsen, *Ausonia* VII S. 188). Die Zugehörigkeit des Pferdes (Stark, *Niobe* S. 222; Amelung S. 15) nimmt merkwürdigerweise Ferri a. a. O. an^{9a)}.

Wenn man, der seit den Tragikern des V. Jahrhunderts geläufigen Sagenfassung folgend, 14 Kinder der Niobe auch für die vorliegende Gruppe annimmt, so fehlen der Florentiner Wiederholung vier Töchter und ein Sohn. Eine weitere Tochter ist bekanntlich gesichert durch ein Fragment des Vatikans, das den sog. ältesten Sohn mit einem niedergesunkenen Mädchen verbindet⁹⁾. Die gleiche Figuren-

⁶⁾ Er spricht von neun, weil er Mutter und Tochter zusammenrechnet.

⁷⁾ Römische Mitteilungen 1911, S. 324.

⁸⁾ Vgl. Amelung a. a. O. Nr. 169. Anders Pagenstecher, *Eros und Psyche* (Sitzungsber. der Heidelb. Akad. 1911, 9) S. 7 Anm. 25.

^{9a)} Die sog. Anchryrrhoe (A. 170, D. 256) ist schon vor 1583 von Pierres Jacques gezeichnet.

⁹⁾ Amelung, *Vatikan II* Taf. 57, Nr. 401. - Helbig, *Führer*² Nr. 204. Vgl. die Ergänzungsskizze Abb. 1.

komposition darf man nach der Abarbeitung am linken Oberschenkel des Florentiner Niobiden auch für diese Gruppe voraussetzen, nur mit dem Unterschied, daß am vatikanischen Exemplar, das vielleicht als Einzelgruppe kopiert war, der Jüngling den linken Fuß höher stellt, wodurch an die Stelle der schrägen Körperichtung des Florentiners eine aufrechtere tritt.

Noch von zwei anderen Florentiner Figuren, dem Pädagogen und dem jüngsten Sohn gibt es eine Wiederholung, die sie zu einer Gruppe zusammenschließt; sie wurde 1830 in Soissons gefunden und befindet sich jetzt im Louvre¹⁰⁾. Gegen die hier vorliegende Komposition hat man mit Recht künstlerische Bedenken erhoben¹¹⁾, sie wirkt in der Tat sehr äußerlich zusammengestellt und keineswegs geschlossen. Außerdem verdeckt der Knabe das sehr wirkungsvolle Motiv des Pädagogengewandes. Wir dürfen wohl hier analog dem vatikanischen Fragment annehmen, daß die beiden Figuren außerhalb ihres ursprünglichen Zusammenhangs als Einzelgruppe aufgestellt waren. Wie dort ist die schräge Körperrichtung der Hauptfigur durch eine aufrechtere Haltung ersetzt, die durch die Terrainerhöhung unter dem rechten Fuß bedingt



Abb. 1.

ist. Dadurch gerät die ausgesprochene starke Bewegung der beiden Figuren ins Stocken. Die Florentiner Statue wirkt in diesem Punkt viel überzeugender, und daß sie das Richtige gibt, wird durch eine genaue Replik in Kopenhagen erwiesen. Aber der Pädagog, der, wie oben bemerkt, zur Fundserie gehört, braucht auch aus kompositionellen Gründen der Niobidengruppe nicht abgesprochen zu werden, nur ist seine Verbindung mit dem Knaben gewiß eine andere gewesen, und zwar müssen die beiden Figuren, entsprechend der vatikanischen Gruppe, nebeneinander geordnet werden; der Knabe muß vor dem Pädagogen herlaufen, dessen rechter Arm die Verbindung herstellt, so wie es die Ergänzungsskizze in Abb. 1 zeigt.

¹⁰⁾ Reinach, Répertoire I, S. 316, 3.

¹¹⁾ Klein, Praxiteles S. 328. Seine Behauptung, der Knabe der Soissonsgruppe sei kleiner als seine beiden Wiederholungen in Florenz und im Vatikan, ist aus der Luft gegriffen. Nach freundlicher Mitteilung von E. Michon sind die Maße der Gruppe folgende:

Gesamthöhe des Pädagogen mit der Plinthe, einschließlich des ergänzten Kopfes 1.91

Gesamthöhe des Knaben mit der Plinthe, einschließlich des ergänzten Kopfes 1.335

Dicke der Plinthe 0,09—0,115

Die Basen der Florentiner Stücke stellen dieser Anordnung nicht nur keine Schwierigkeit entgegen, sondern bestätigen sie geradezu. Der Knabe hat vor dem Pädagogen auf dessen Basis keinen Platz. Daß seine Basis vor die des Pädagogen geschoben gewesen wäre, wird durch den welligen Rand der Pädagogenbasis ausgeschlossen, auch zeigt die Vorderseite des Pädagogen nicht die geringste Spur einer Verbindung mit dem Knaben. Dagegen ist die linke Nebenseite der Pädagogenbasis, im Gegensatz zu den übrigen Basen glatt bearbeitet; der vordere Teil dieser Nebenseite, der nur in seiner obern Hälfte erhalten ist, verläuft ganz gerade, seine Länge entspricht genau der Tiefe der Basis des Knaben. Nimmt man hinzu, daß die Basis des Knaben, die offensichtlich sehr niedrig gewesen ist, an ihrer rechten Seite nicht umläuft, sondern unter der linken Sandale zurücktritt, so liegt nichts näher, als diese beiden Erscheinungen, die an den andern Basen nicht wiederkehren, in Zusammenhang zu bringen, d. h. den Knaben zur Rechten des Pädagogen anzuordnen. Der zurückflatternde Gewandzipfel scheint in den Raum zwischen dem rechten Fuß des Pädagogen und dem Stamm eingegriffen zu haben. Wie Messungen beweisen, ließe sich die rechte Hand des Pädagogen mit einer Beschädigung am Hinterkopf des Knaben oder mit dessen Oberarm sehr leicht vereinigen. Mit dieser Anordnung erledigen sich die obengenannten ästhetischen Bedenken, die Idee der Deckung des Knaben durch den Pädagogen kommt klarer zum Ausdruck und endlich wird diese Gruppierung durch die Gesamtkomposition direkt gefordert.

Für die Komposition der Niobidengruppe gibt es zwei feste Anhaltspunkte. Einmal die zentrale Stellung der Niobe, die, inhaltlich gerechtfertigt, formal durch die überragenden Dimensionen und den Aufbau dieser Gruppe zum Ausdruck gelangt; sodann die ausgesprochene Bewegung der übrigen Figuren nach einer Seite. Von den erhaltenen Niobiden sind drei Söhne, zwei Töchter und der Sohn der vatikanischen Gruppe nach rechts bewegt, der Pädagog und der jüngste Sohn nach links, der Tote bleibt natürlich in diesem Punkt indifferent. Die gleiche Schrägrichtung mehrerer Figuren, der die entgegengesetzte Schrägrichtung anderer Figuren entspricht, ist augenfällig ein Kompositionsprinzip, nach welchem die Figuren sich von beiden Seiten auf die Mittelgruppe zu bewegen^{11a)}. Diese Verteilung ist auch inhaltlich motiviert: die Kinder flüchten zur Mutter. Die nach rechts bewegten sieben Niobiden haben also den linken Flügel eingenommen, der uns damit vollständig erhalten ist; dem rechten Flügel müssen außer der Pädagogengruppe auch der Tote und die uns verlorenen Kinder, drei Töchter und ein Sohn, angehört haben¹²⁾. Alle Figuren, abgesehen vom Toten, der auch in diesem Punkt seines Motivs wegen eine Ausnahme bildet, sind streng reliefmäßig aufgebaut; sie breiten sich ganz in einer Fläche aus, ohne sich stark in die Tiefe

^{11a)} Auch die in ihrer jetzigen Aufstellung und unserer Rekonstruktion sehr steil und schmal wirkende „älteste Tochter“ war, wie eine deutliche Spur an der Vorderseite ihrer Basis beweist, einmal viel schräger aufgestellt, sie läuft nicht eine schiefe Ebene hinauf, sondern wie die „Zweitälteste“ mit vorgebeugtem Körper über eine horizontale Fläche. Diese richtige Aufstellung schon bei Clarac 582, 1258.

¹²⁾ So im wesentlichen schon Amelung.



Abb. 2.

zu entwickeln. Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit, sie in einer Ebene vor einem gemeinsamen Hintergrund aufgestellt zu denken. Dabei sind die Figuren, von den drei Einzelgruppen (Niobegruppe, sog. ältester Sohn mit Schwester, Pädagogengruppe) abgesehen, ohne direkte formale Beziehungen zueinander komponiert, wirken vielmehr als Einzelmotive und waren offensichtlich locker aneinandergereiht. Daher ergeben sich auch wenig feste Anhaltspunkte für die Verteilung der Figuren innerhalb der beiden Flügel. Sicher ist wohl, daß die beiden Gruppen sich entsprochen haben und nicht direkt zu beiden Seiten der Mittelgruppe standen. Die Figuren ihrer Höhe entsprechend nach beiden Seiten abfallen zu lassen, liegt kein Zwang vor, wenn man sie nicht in einem Giebelfeld unterbringen will. Diesem Prinzip widerspricht auch direkt, daß die rekonstruierte Gruppe von Bruder und Schwester, selbst wenn man dem Mädchen eine möglichst niedrige Basis gibt, die höchste Figur des Flügels, die „älteste Tochter“ überragt. Unsere Anordnung des vollständigen linken Flügels (Abb. 2) rechnet infolgedessen mit keiner Höhenabschrägung; wir setzen die Geschwistergruppe zwischen die beiden laufenden Mädchen und von diesen die sog. zweitälteste neben die Mutter, weil sie weniger als die älteste mit dieser im Motiv übereinstimmt; endlich die drei Söhne an das linke Ende, so dass der ins Knie gesunkene formal zwischen den beiden Aufstrebenden vermittelt und die am ausgesprochensten schräg komponierte Figur des sog. drittältesten Sohnes den Abschluß bildet.

Auf dem rechten Flügel ordnen wir, wie schon gesagt, die Pädagogengruppe im gleichen Abstand von der Mitte an wie die Geschwistergruppe links, den Toten an vorletzter Stelle, also der niedrigsten Figur des linken Flügels entsprechend. Unmöglich kann, wie man gemeint hat¹³⁾, eine andere Figur hinter ihm, im Hintergrund, gestanden sein; aber man wird annehmen dürfen, daß die kompositionelle



Abb. 3.

¹³⁾ Furtwängler, Glyptothek Nr. 269. Die Trophos scheidet schon durch die oben mitgeteilte Feststellung aus der Niobidengruppe aus.

Lücke über ihm auf der rechten Seite durch den ausgreifenden Arm der letzten Figur, auf der andern Seite durch ein zurückflatterndes Gewand einigermaßen ausgeglichen wurde, wie die beigegegebene Ergänzungsskizze (Abb. 3) zu zeigen versucht¹⁴⁾.

Schon aus der Tatsache, daß der Tote dem rechten Flügel angehört, geht hervor, daß seine linke Körperseite dem Beschauer zugewendet war: er ist beim Lauf nach links, von einem Pfeil getroffen, auf den Rücken gefallen. Aus der Komposition der Figur geht ganz klar hervor, daß ihre linke Seite die Ansichtsseite ist. So wird der Kopf nicht vom rechten Arm verdeckt, sondern wirkungsvoll umrahmt, so kommt der linke Arm in seiner Linienführung voll zur Geltung, und nur so fügen sich die übereinandergeschlagenen Beine in klarem Umriss der Komposition ein¹⁵⁾.

Die uns vorliegenden Florentiner Figuren standen auf z. T. noch vollständig erhaltenen Einzelbasen

¹⁴⁾ Die beiden Figuren zu den Seiten des Toten wurden versuchsweise durch Zeichnung der Niobide Chiaramonti und der Eckfigur des linken Flügels im Gegensatz zum Toten hinzukomponiert. Dem Toten ist fälschlich Fels unter den linken Fuß gegeben. Das Dresdener Exemplar beweist, daß nur der linke Unterschenkel den Basisrand berührt hat. Bei der Florentiner Figur ist hier ein Stück der Basis modern abgearbeitet worden.

¹⁵⁾ Auch das Florentiner Exemplar des Toten ist von seiner linken Seite aus zu betrachten. Amelung (Florenz Nr. 185) führt zwar dagegen ins Feld, daß die linke Kopfhälfte vernachlässigt sei, allein der Unterschied ist auf die verschiedene Verwitterung und Überarbeitung zurückzuführen. Die rechte Kopfseite, an der übrigens nur die eine Hälfte des Haares gut ausgeführt ist, war durch den Arm geschützt, die der Zerstörung gleichmäßig ausgesetzten übrigen Partien zeigen keine Unterschiede. Ausschlaggebend ist die auch von Amelung erwähnte Tatsache, daß das Gewand auf der rechten Seite ganz vernachlässigt ist; durch Überarbeitung läßt sich die starke Differenz nicht erklären. — Die Münchner Replik (Glyptothek Nr. 269) ist eher auf der linken Kopfseite besser gearbeitet, das Gewand ist bekanntlich modern. — Bei der Dresdner Figur ist die rechte Kopfhälfte vernachlässigt, die Arbeit des Gewandes ist auf beiden Seiten ziemlich gleich, nur sind rechts die Falten voller und reicher. Vielleicht war dieses Exemplar als Einzelstatue gearbeitet. — Der Tote wirkt am besten, wenn man ihn möglichst tief aufstellt und schräg von oben betrachtet.

Abb. 4.



von verschiedener Höhe, die als Terrain charakterisiert sind und die Felslandschaft andeuten, in der die Szene sich abspielt. Ein Zusammenhang zwischen diesen Basen läßt sich, von der oben erwähnten Pädagogengruppe abgesehen, an keiner Stelle erweisen. Die beiden von Amelung¹⁶⁾ erwähnten Aushöhlungen an der Felsbasis des „dritten Sohnes“ und seiner Replik, die übrigens unter sich ganz verschieden sind, stellen nicht Abarbeitungen, sondern Absplitterungen dar, wie sie in geringerem Umfang an einer Reihe der andern Basen wiederkehren; einen Schluß auf die antike Aufstellung erlauben sie nicht. Auch die Terrainbrocken unter dem rechten Fuß des ins Knie gestürzten Sohnes, sowie unter dem des „zweiten Sohnes“ und seiner Replik im Museo archeologico^{16a)} beweisen nur, daß sich die Felsplinthen ursprünglich bis hierher erstreckten, was ohnehin anzunehmen war (vgl. die Rekonstruktion dieser Plinthen in Abb. 2). Diese Aufstellung auf Einzelbasen, für die man ein gemeinsames Postament annehmen wird, ist natürlich nur für die Florentiner Statuen gesichert, die bekanntlich wie ihre Wiederholungen Arbeiten römischer Zeit nach einem ältern griechischen Vorbild darstellen. Für diese zugrunde liegende griechische Gruppe sind eine Reihe von Aufstellungsvorschlägen gemacht worden. Cockerells und Welckers Giebeltheorie kann als längst erledigt gelten¹⁷⁾. Sie wurde abgelöst durch einen Vorschlag Starks, der neuerdings wieder Anhänger gefunden hat¹⁸⁾: die Figuren zwischen den Säulen eines Baues aufzustellen. Dagegen wurde schon mit Recht die verschiedene Höhe und Breite der Figuren ins Feld geführt¹⁹⁾. Als weitere Schwierigkeit ergibt sich die Tatsache, daß die ausgesprochene Schrägrichtung fast aller Figuren unangenehm mit der senkrechten Einrahmung kontrastiert und die lebhafteste Bewegung sich immer wieder an ihr bricht. Der dritte Vorschlag einer „malerischen“ Verteilung der Figuren auf Felsboden in verschiedenen Gründen²⁰⁾ wird zwar den Terrainangaben und der lockern Komposition gerecht, nicht aber dem flächenhaften Charakter der Statuen, der dazu zwingt, die Figuren in einer Ebene vor einem gemeinsamen Hintergrund anzuordnen. Einen Hauptgrund zur Annahme starker Niveauunterschiede in der Aufstellung der einzelnen Figuren erblickte man in dem Aufstreben der Söhne. Dieser Gesichtspunkt, zusammen mit der Berücksichtigung der Flächigkeit der Figuren, hat zwei weitere Lösungsversuche des Problems

¹⁶⁾ Florenz Nr. 177.

^{16a)} Florenz A. 179 u. 181; Milani, Museo archeol I S. 329, 181; II Taf. 160.5. An allen drei Statuen sitzt das rechte Bein mit Schnitt an, bei dem ins Knie Gestürzten unterm Gewand, bei den beiden Repliken des „2. Sohnes“ am Beginn des Oberschenkels; in allen drei Fällen ist antike Anstückung anzunehmen.

¹⁷⁾ Friederichs (-Wolters), Bausteine S. 441 ff.

¹⁸⁾ Furtwängler (-Ulrichs)⁴⁾, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur⁸, S. 132. — Pagenstecher, Niobiden (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1910, 6) S. 6. Die Dekoration späterer Säulensarkophage mit Niobidenreliefs beweist natürlich ebensowenig für die Aufstellung der Florentiner Gruppe wie für ihren sepulkralen Charakter und ihren Zusammenhang mit dem Maussoleum und Skopas.

¹⁹⁾ Sauer, Zeitschrift für bildende Kunst 46, S. 129. Friederichs-Wolters S. 541.

²⁰⁾ Milchhöfer, 42. Berliner Winckelmannsprogramm S. 34, Anm. 24. — Ohlrich, Die Florentiner Niobegruppe, Diss. Jena 1888, S. 3 ff. — Mit Einschränkung Amelung a. a. O.

gezeitigt. Der eine davon, ein tektonischer Treppenbau vor einer Hinterwand, an dem die Figuren von beiden Seiten in regelmässigen Stufen zur Mitte hin aufsteigen²¹⁾, ist ganz entschieden abzulehnen; er wird der verschiedenen räumlichen Ausdehnung der Figuren nicht gerecht und zwingt die lebhafteste und mannigfaltigste Bewegung, die durch die ganze Gruppe geht, in ein starres architektonisches Schema. Der andere Lösungsversuch benutzt, unter Beibehaltung der Rückwand, einen von beiden Seiten sich allmählich zur Mitte erhebenden terrassenförmigen Aufbau von natürlichem Fels²²⁾. Unsere Ansicht geht dahin, daß die Figuren der Originalgruppe entweder in der soeben angedeuteten Art in einer Ebene²³⁾ vor einem gemeinsamen Hintergrund, durch den natürlichen Felsboden verbunden, sich locker aneinander reihten, wobei die drei Söhne am Ende des linken Flügels wohl dem aufsteigenden Terrain folgten und die von zwei Töchtern eingerahmte Gruppe sich auf einer Art Hochplateau bewegte (wie es unsere Abb. 4 ungefähr anzudeuten versucht), oder daß die Figuren, ganz wie wir es für die Florentiner Kopien voraussetzten, mit ihren das Terrain andeutenden Einzelbasen auf einer gemeinsamen horizontalen Grundfläche vor der Wand standen (Abb. 2). In beiden Fällen hat man sich die Figuren mit zum Einlassen bestimmten Plinthen gearbeitet zu denken. Dies beweist die Plinthe der sog. Niobide Chiaramonti (Abb. 10), die ihrer Herrichtung nach ursprünglich eingelassen war und an ihrer Vorderseite erst nachträglich, offenbar bei einer späteren Aufstellung, mit einem Profil versehen wurde²⁴⁾.

In dieser wundervollen Figur erkennen wir auf Grund ihrer unvergleichlich frischen Arbeit, der sich aus der großen Masse der römischen Kopien nichts auch nur entfernt an die Seite stellt, ein griechisches Original aus erster Hand und eigenster Erfindung, von dem uns in der „zweitältesten“ Tochter der Florentiner Gruppe eine spätere Umbildung erhalten ist. Daraus ergibt sich die natürliche Folgerung, daß auch den übrigen Florentiner Statuen griechische Originale von der Stilart der Niobide Chiaramonti zugrunde liegen, diese also der einzige uns noch erhaltene Teil der vorauszusetzenden originalen griechischen Niobidengruppe ist. Daß diese identisch sei mit der Gruppe, von der Plinius berichtet, sie habe im Heiligtum des Apollo Sosianus zu Rom gestanden und es sei zweifelhaft, ob sie ein Werk des Praxiteles oder Skopas sei²⁵⁾, ist von jeher allgemein angenommen worden und hat auch viel Wahrscheinlichkeit für sich. Dagegen wurde das Verhältnis der Niobide Chiaramonti zu den Florentiner Statuen sehr verschieden beurteilt. Nur ganz wenige Forscher haben gleich uns in der ersteren das direkte griechische Original gesehen²⁶⁾, eine Reihe anderer nahmen

²¹⁾ Sauer, Roschers Lexikon III S. 416. Bühlmann, Zeitschrift für Gesch. der Architektur II 1908/9 S. 23 ff. — Sauer, Zeitschrift für bildende Kunst 46, S. 130.

²²⁾ So Amelung a. a. O.

²³⁾ Amelung nimmt eine Aufstellung in verschiedenen Gründen an.

²⁴⁾ Amelung, Vatikan I Nr. 176. Helbig, Führer⁸ I Nr. 13.

²⁵⁾ Plinius, Nat. Hist. XXXVI, 28.

²⁶⁾ Körte, Jahrb. XI, S. 28, Anm. 12. — Dann vor allem Klein, Praxiteles, S. 332; Griech. Kunstgeschichte I S. 302 ff. — Studniczka brieflich.

sie als getreue römische Kopie desselben²⁷⁾, andere wieder glaubten in ihr eine freie Umbildung oder vielmehr deren römische Kopie zu sehen²⁸⁾. In den Florentiner Statuen sah man dementsprechend entweder Umbildungen oder getreue Kopien der originalen Gruppe. Auch über die Entstehungszeit der Originalgruppe wie der Umbildung urteilte man verschieden. Von den Forschern, welche die Fassung Chiaramonti für die ursprüngliche halten, wurde die originale



Abb. 5.

Gruppe teils dem 4. Jahrh.²⁹⁾, teils frühhellenistischer Zeit³⁰⁾, teils pergamenischer Zeit³¹⁾ zugewiesen; in den Florentiner Statuen erblickten zwei derselben die römische Kopie einer hellenistischen Umbildung der originalen Fassung des 4. Jahrhunderts³²⁾. Wer, wie die meisten, die Florentiner Fassung für eine treue Wiedergabe des Originals hielt, setzte dieses entweder ins 4. Jahrh.³³⁾ oder in frühhellenistische Zeit³⁴⁾. Die Niobide

²⁷⁾ Friedrichs (-Wolters), Bausteine Nr. 1261. — Helbig, Führer⁸ Nr. 13. — Cultrera, Saggi sull'arte ellenistica S. 123.

²⁸⁾ Furtwängler, Meisterwerke S. 645. — Sauer, Roschers Lexikon III, Sp 417. — Petersen, Vom alten Rom S. 160. — Amelung, Führer durch Florenz S. 127; Vatikan-Katalog I, S. 425 f.

²⁹⁾ Friederichs, Körte, Helbig a. a. O. — Klein, Griech. Kunstgeschichte II S. 300 ff. Da er die Söhne dem Skopas, die Töchter dem Praxiteles zuweist, muß er die Niobide Chiaramonti für ein Originalwerk von Praxiteles Hand halten.

³⁰⁾ Ohlrich, Die Florentiner Niobe-

gruppe S. 37 ff. — Collignon, Gesch. der griech. Plastik (Deutsche Ausgabe) II S. 579 ff.

³¹⁾ Cultrera a. a. O.

³²⁾ Helbig und Klein a. a. O.

³³⁾ Stark, Niobe S. 332 (mit Aufzählung der älteren Literatur). — Friederichs (-Wolters), Bausteine Nr. 1247–1259. — Treu, Athenische Mitteilungen 1881, S. 417. — Arndt, Festschrift für Overbeck, S. 100. — Furtwängler, Meisterwerke S. 645. — Furtwängler-Ulrichs, Denkmäler griech. und röm. Skulptur⁸ S. 132. — Petersen a. a. O. — Amelung a. a. O. — Pagenstecher, Niobiden S. 6, Anm. 13.

³⁴⁾ Milchhöfer, 42. Berliner Winckelmannsprogramm S. 34, Anm. 24. — Robert, Hermes XXXVI S. 381, Anm. 3. Niobe, S. 9. — Sauer, Roschers Lexikon III, Sp 418. (Unklar: Zeitschrift für bildende Kunst 46, S. 138.)

Chiaramonti wurde von diesen Forschern zumeist als hellenistische Umbildung bezeichnet⁸⁵⁾.

Um die kunstgeschichtliche Stellung der Niobide Chiaramonti, die wir, wie oben gesagt, für eine Figur aus der griechischen Originalgruppe halten, genauer festzulegen, werden wir am besten auf die von Plinius überlieferte Nachricht, wonach man in Rom zwischen Skopas und Praxiteles als dem Urheber der Niobiden-gruppe schwankte, nicht allzuviel Gewicht legen: die Leute, die diese Ansicht aussprachen, konnten ihr zufolge von dem persönlichen Stil der beiden Meister keinen Begriff haben; es kam ihnen nur darauf an, das in Rom gefeierte Werk, das Stilelemente des vierten Jahrhunderts zeigte, mit den beiden größten Künstlernamen in Verbindung zu bringen. Vielmehr muß bei der Beurteilung der Niobide Chiaramonti in erster Linie von ihrem Stil ausgegangen werden, und dieser schließt sich allerdings den Traditionen der skopasisch-praxitelischen Epoche an, geht aber dabei deutlich über dieselben hinaus und weist die Figur in die frühe Diadochenzeit. Lehrreich ist hierfür der Vergleich mit zwei fest datierten Werken aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, mit den Säulenreliefs des ephesischen Artemistempels und mit den Mausoleumsskulpturen. Die weibliche Figur von der Säulenbasis aus Ephesos (British Museum, Catalogue of sculpture II 1200) wurde schon von einem



Abb. 6.

⁸⁵⁾ Furtwängler, Sauer, Petersen a. a. O. Ämeling setzt im Führer durch Florenz S. 127 diese Umbildung in pergamenische Zeit, im Vatikan-Katalog I, S. 426 etwa in die Mitte des vierten Jahrhunderts dicht nach dem Original.

Forscher³⁶⁾ zum Vergleich mit der Niobide Chiaramonti herangezogen (Abb. 5). Mit seiner Folgerung, daß beide Werke gleichzeitig entstanden seien, können wir uns nicht einverstanden erklären. Schon eine Äußerlichkeit der Tracht unterscheidet die beiden Figuren in charakteristischer Weise, die verschiedene Höhe der Gürtung, welche zugleich die Proportionen des Körpers im Eindruck verändert. Die hohe Gürtung der Niobide Chiaramonti läßt sie schlanker erscheinen und bringt sie hellenistischen Statuen näher. Die Gewandbehandlung beruht zwar deutlich auf derselben Grundlage wie die der ephesischen Figur, bedeutet aber ihr gegenüber eine Steigerung im Sinn der jüngeren Zeit: an die Stelle der schlichten natürlichen Stoffcharakterisierung des älteren Stils tritt ein auf mehr äußerliche Wirkung abzielendes Arbeiten mit Kontrasten. Gehäufte Falten mit lebhaftem Licht- und Schattenspiel treten unvermittelt neben ungegliederte Flächen, die Einheitlichkeit der Stoffcharakteristik bei ein und demselben Gewandstück wird dem Effekt der Mannigfaltigkeit geopfert. Das Gewand wird zur rauschenden Faltenmasse, und hierauf liegt der Hauptnachdruck; die Harmonie zwischen Körper und Gewand, die bei der ephesischen Figur noch im vollendeten Maße herrscht, wird gesprengt.

Ähnlich ist das Verhältnis der Niobide Chiaramonti zu den Maussoleumsskulpturen, von denen sich in erster Linie die lebhaft bewegten Amazonengestalten des Frieses (British Museum, Catalogue of sculpture II, 1006—1031) zum Vergleich eignen. Auch sie zeigen, um diese Äußerlichkeit vorwegzunehmen, durchgehend die tiefere Gürtung der älteren Zeit. Im Gewandstil machen sich innerhalb des Frieses Verschiedenheiten geltend, die auf die beteiligten Künstler-individualitäten zurückzuführen sind³⁷⁾. Die beilschwingende Amazone der skopasischen Platte British Museum 1015 zeigt in der zurückflatternden Chlamys noch den einfachen natürlichen Wurf, während die von vorn gesehene Kriegerin der Bryaxis-Platte 1019 dieses Gewandstück in seiner zurechtgelegten Faltengebung zu theatralischer Wirksamkeit steigert (Abb. 6). Von diesem jüngeren Maussoleumskünstler führt eine direkte Brücke zu der Gewandbildung der Niobide Chiaramonti. Aber diese stellt doch eine starke Weiterentwicklung auf dem von Bryaxis eingeschlagenen Wege dar. Die rauschenden Motive erscheinen gehäuft und schlagen die ganze Figur in ihren Bann.

Die Rundplastik des Maussoleums liefert uns leider kein Vergleichsobjekt in Gestalt einer bewegten weiblichen Gewandfigur. Die Statuen des Mausolos, der Artemisia, das Reiterfragment (British Museum, Catalogue of sculpture II 1000, 1001, 1045) zeigen zwar die stoffliche Behandlung des Gewandes auf ihrer vollen Höhe, entwickeln den größten Faltenreichtum mit den lebendigsten Einzelmotiven, aber das Gewand dominiert noch nicht auf Kosten der Körperformen wie bei der Niobide Chiaramonti. Während diesen sicheren Werken des vierten Jahrhunderts gegenüber die vatikanische Statue eine Weiterentwicklung des Gewandstils erkennen läßt, gehen eine Reihe jünger-hellenistischer Werke offenkundig über sie hinaus, steigern und komplizieren die rauschende Pracht des

³⁶⁾ Amelung, Vatikan I, S. 426.

³⁷⁾ Wolters-Sieveking, Archäologisches Jahrbuch 1909, S. 178 ff.

Gewandes durch Einzelmotive auf Kosten der einfachen Wirkung. Wegen der ähnlichen Bewegung bieten sich zum Vergleich vor allem die laufenden Frauenfiguren vom großen Altar zu Pergamon (Abb. 7) und vom Athenatempel in Priene (Abb. 8) dar. In der hohen Gürtung stimmen sie mit der Niobide Chiaramonti überein, in der Durchsetzung des zurückwehenden Gewandes mit eigenmächtigen Faltenwirbeln zersplittern sie die einheitliche Wirkung, die der älteren Figur noch eigen ist. Unter jenen beiden Werken ist der sog. Fries von Priene deutlich abhängig vom pergamenischen Altar. Er gibt dieselben Motive wieder, nur löst er die Figuren so stark vom Grunde, daß sie wie Rundplastik wirken, und eignet sich daher in erhöhtem Maße zum Vergleich mit der Statue Chiaramonti. Die Steigerung in der Gewandbehandlung gegenüber dem Fries von Pergamon besteht in dem stärkeren Einzelleben der Falten, das durch seine mit der Gesamtbewegung kontrastierenden Motive die Wirkung der Konturen aufhebt und mit einer gewissen Absichtlichkeit die Unruhe zum Leitmotiv macht.

In diesem Streben stimmt die laufende Frau von Priene auffällig mit einer andern stark bewegten hellenistischen Gewandfigur überein, mit der gewaltigen Nike von Samothrake³⁸⁾ (Abb. 9). Benndorfs fast allgemein angenommene Datierung dieser Statue ins Ende des vierten Jahrhunderts ist aus topographischen und historischen Gründen unwahrscheinlich³⁹⁾, aus stilistischen unmöglich. Die zum Beweis herangezogene Münze des Demetrios Poliorketes zeigt zwar eine ähnlich bewegte Nike auf einem Schiffsvorderteil, aber dies Motiv kehrt in der Kleinkunst verschiedener Zeiten in verschiedenen Varianten wieder und die Fassung der Demetrios-



Abb. 7.

³⁸⁾ Conze-Hauser-Benndorf, Samothrake II, S. 55 ff.

³⁹⁾ Die Gegen Gründe bei Benndorf selbst a. a. O., S. 84, bei Rubensohn, Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake S. 148 f. und bei Klein, Praxiteles S. 335 f. und Griechische Kunstgeschichte III, S. 288 ff.

münze kommt der Statue von Samothrake keineswegs so nahe, daß die Identifikation gesichert erscheint. Vor allem zeigen die Münzbilder, die im einzelnen unter sich abweichen⁴⁰⁾, übereinstimmend die niedrige Gürtung der älteren Zeit, der Mantel fehlt, vom Gewandstil der Samothrake-Statue ist nichts zu erkennen. Dieser wäre auch in der Zeit des Demetrios Poliorketes nicht denkbar und ohne Analogieen. Vielmehr hat hier ein Künstler ersten Ranges in ganz individueller Weise die Tendenzen des jünger-hellenistischen Gewandstils, wie er uns in Pergamon und Priene entgegentritt, zur höchsten Wirkung gebracht⁴¹⁾.



Abb. 8.

In die Entwicklung des Gewandstils der bewegten Figur, die von der Kunst des Maussoleums bis zur pergamenischen führt und sich, wie es scheint, vor allem auf kleinasiatischem Boden abspielt, fügt sich die Niobide Chiaramonti, wie wir gesehen haben, als mittleres Glied ein; man wird ihre Entstehung in den Beginn der hellenistischen Zeit, etwa um 300, ansetzen.

Ein griechisches Originalwerk, ungefähr aus derselben Zeit, ist uns in einer ruhigstehenden weiblichen Gewandfigur aus Delphi erhalten⁴²⁾, die freilich in der Ausführung nicht auf der Höhe der Statue Chiaramonti steht, aber sich im Gewandstil zur Artemisia ebenso verhält, wie jene zu den bewegten Figuren des Maussoleumsfrieses.

Und ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen zwei dekorativen Reliefs, die von der Mehrzahl der Forscher einer und

derselben Zeit zugewiesen worden sind, den Klagefrauen vom sidonischen Sarko-

⁴⁰⁾ Benndorf a. a. O. S. 80; Gardner, Types pl. XII, 4; Hill, Historical Greek coins pl. IX, 69.

⁴¹⁾ Klein, der zuerst mit Recht den jüngeren Stilcharakter der Nike gegen Benndorf geltend gemacht hat, geht entschieden zu weit, wenn er die Statue in mithridatische Zeit setzt. — Bulle, der (Schöner Mensch² S. 685) gegen den jüngeren Ansatz polemisiert und Benndorf zustimmt, glaubt die starken Effekte des Gewandstils aus der Aufstellung des Werkes ableiten zu können, „das von weitem über ein kleines Tal her sichtbar sein sollte“. Dieser Erklärungsversuch übersieht die intimen Reize der Gewandbehandlung, die neben der gewaltigen Anlage den Eindruck der Figur bestimmen.

⁴²⁾ Fouilles de Delphes IV pl. 72.

phag⁴³⁾ und den Musen der Basis von Mantinea⁴⁴⁾. Die Klagefrauen⁴⁵⁾ gehören sicher der Zeit um die Mitte des vierten Jahrhunderts, der praxitelischen Epoche an⁴⁶⁾, die Musen sind zweifellos bedeutend jünger. Schon die hohe Gürtung unterscheidet sie von jenen und weist sie ins Ende des Jahrhunderts. Dann sind auch die Gewandmotive komplizierter, die Faltenbehandlung stellt gegenüber dem älteren Stil eine Differenzierung dar und ersetzt die einfache stoffliche Wirkung durch den Reichtum an Details. In den Köpfen der Musen macht sich eine Auflockerung des einfacheren und gebundeneren Stils der Klagefrauen bemerkbar, die an Terrakotten der frühhellenistischen Zeit erinnert. Dieser aus dem Stil gewonnene zeitliche Ansatz der Musenbasis von Mantine stimmt vortrefflich zu der aus historischen Gründen von W. Vollgraff vorgeschlagenen Zuteilung des Denkmals an den jüngeren Praxiteles, den Zeitgenossen des Demetrios Poliorketes und des Theophrast⁴⁷⁾.

Von der Statue Chiamonti (Abb. 10), die also offenbar der allein erhaltene Bestandteil einer ungefähr um 300 im griechischen Osten entstandenen



Abb. 9.

⁴³⁾ Hamdi Bey, *Nécropole de Sidon* Taf. VII — IX.

⁴⁴⁾ Amelung, *Basis von Mantinea*. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* I, Nr. 215 — 217, Tafel 30 I.

⁴⁵⁾ Zu ihnen gehört stilistisch die originalgriechische Grabstatue im Louvre, Collignon, *Les statues funéraires* S. 158.

⁴⁶⁾ Studniczka, *Archäol. Jahrbuch* IX, S. 226.

⁴⁷⁾ *Bull. corr. hell* 1908, S. 236 ff.

Niobidengruppe ist, besitzen wir in der sog. zweitältesten Tochter der Florentiner Gruppe (Abb. 11) eine Wiedergabe in stark veränderter Form. Bevor wir auf den Vergleich der beiden Statuen eingehen, müssen bei der Florentiner Statue zuerst die Ergänzungsangaben richtig gestellt werden. Starks Angabe, daß der ganze rechte Arm bis auf den Ansatz an der Schulter modern sei, wurde von Amelung mit Unrecht dahin korrigiert, daß er nur gebrochen, aber durchaus antik sei. Das



Abb. 10.

Ergebnis einer neueren Untersuchung hat Starks Angabe bestätigt. Danach ist nicht nur der ganze von der rechten Hand gehaltene über den Rücken herabfallende Gewandzipfel ergänzt, sondern auch der rechte Arm mit der Hand, der oben am Gewandzipfel und unten an der Schulter mit Schnitt ansitzt^{47a)}. Das Motiv des rechten Armes fällt demnach durchaus dem Ergänzter zur Last. Die erhaltenen antiken Ansätze erlauben, das zurückflatternde Gewand wie bei der Niobide Chiaramonti anzunehmen, mit dem die Hand, wie der Verlauf der Falten hier beweist, nicht verbunden sein konnte. Die rechte Hand muß vielmehr in erschreckt abwehrendem Gestus erhoben gewesen sein, etwa so, wie es die in Abb. 4

gegebene Rekonstruktion zeigt. Der Vergleich mit der entsprechenden Figur in Abb. 2 zeigt, wie günstig für die Gesamtkomposition das Motiv des zurückflatternden Mantels gewirkt haben muß.

Die von uns angenommene Armhaltung findet eine ausgezeichnete Parallele in

^{47a)} Die beiden Ergänzungen stammen nach P. Arndt, der uns zuerst auf den Sachverhalt aufmerksam gemacht hat, aus verschiedenen Zeiten. Übrigens ist auch der ganze linke Unterarm der Figur samt dem darüberliegenden Gewandteil modern.

dem Wandgemälde von Tor Marancia (Abb. 12),⁴⁸⁾ welches die laufende Myrra in derartiger Übereinstimmung mit der Niobide Chiaramonti darstellt, daß man eine Abhängigkeit von dieser kaum bezweifeln kann⁴⁹⁾.

Die Florentiner Statue stimmt mit der Niobide Chiaramonti in der Gesamtanlage völlig überein; daß trotzdem der Gesamteindruck ein total verschiedener ist, hängt mit der ganz abweichenden Ausführung im Detail zusammen; die Florentiner Figur sucht das in der vatikanischen Statue vorliegende Original durchaus nicht Zug für Zug zu kopieren, sondern beabsichtigt eine selbständige Gewandcharakterisierung, die völlig andere Prinzipien zur Voraussetzung hat. Obwohl die Niobide Chiaramonti, wie wir gesehen haben, im Vergleich zu ältergriechischen Werken mehr auf die äußerliche Wirkung des Gewandes Gewicht legt, so ist dieses bei ihr doch ganz anders stofflich und naturwahr empfunden als bei der Florentiner Figur, weil der Künstler durch-



Abb. 11.

⁴⁸⁾ Nogara, *Le nozze Aldobrandine* Taf. XXXIV.

⁴⁹⁾ Die einzigen Unterschiede bestehen im Fehlen des über der Schulter zurückflatternden Mantels und in der geringeren Hebung des rechten Arms. Der Kopf ist hier so gewendet wie es Petersen, *Vom alten Rom* S. 125, für die Niobide Chiaramonti annimmt. Allein gegen ihn spricht der von Amelung, *Vatikan I*, S. 422, konstatierte Rest des Haarschopfes am Chitonsaum.

aus vom Charakter seines Marmormaterials ausgeht und mit starken Licht- und Schattenwirkungen arbeitet. Der hierdurch erzielte rauschende Vortrag der frühhellenistischen Schöpfung ist in der Umbildung durch eine die Natur des Marmors verleugnende, mehr zeichnerische Ausdrucksweise ersetzt, die offensichtlich auf eine strengere Wirkung abzielt und dabei eine Verfeinerung im Detail durch Zufügung von Einzelheiten anstrebt. Gleich die Behandlung des Chitons an der Brust ist äußerst charakteristisch für die beiden Auffassungen. Den schönen Kontrast zwischen den straff überspannten Brüsten und dem lockeren Faltenbausch zwischen ihnen hat der Meister der Florentiner Figur vermieden; er hat ein gleichmäßiges Netz von regelmäßigen kleinen Falten über die Brüste gelegt, den vermittelnden Bausch durch ein plattgedrücktes Dreieck reicher Parallelfalten ersetzt. Aus denselben Absichten heraus, um den lockeren Effekt der vom Oberarm herabhängenden reichen Fältelung zu vermeiden, hat er dem Arm ein enganliegendes Gewand gegeben. Die linke Schulter hat er stärker entblößt, an den Schultern Tragschnüre hinzugefügt. Auch die den Körper überschneidende Mantelpartie hat dieser Meister völlig umstilisiert. An die Stelle der natürlichen lebhaften Unruhe, die beim Original durch Knicke und breite Tiefen entsteht, hat er ruhige Flächen, glatten regelmäßigen Schwung gesetzt, das lebhaft nach außen flatternde Gewand hat er nach abwärts, parallel zum Schenkel gebogen. Das zeichnerische Element wird noch verstärkt durch die Häufung von Linien, welche durch die Zusammenschiebung von Falten in der Mantelpartie auf dem linken Arm und unterhalb des Gürtels entsteht. Auch dieser ist verschieden gebildet: am Original stark plastisch mit kräftiger Schleife, an der Umbildung als glatter flacher Streif. An der Chitonpartie dicht unter dem Gürtel laufen die Falten parallel und zeigen scharfe Rücken, bei der Florentiner Statue sind die Faltentiefen kreuz und quer eingegraben. Die hierdurch erzielte Häufung der Motive kehrt auch am untern Teil des Chitons wieder. Der Kontrast zwischen den glatt überspannten Beinen und den lebhaften Faltenmassen neben ihnen wird ausgeglichen durch eine Menge wie gezeichnet wirkender Einzelfalten; die zurückwehenden Chitonmassen werden in der gleichen Art verändert wie die Mantelpartie, der Stoff ähnlich wie auf der Brust durch eine Menge kleiner paralleler Fältchen bereichert; um die durch diese Änderungen beeinträchtigte Bewegung im Gewande dennoch zum Ausdruck zu bringen, schiebt der Verfertiger der Florentiner Figur außen am rechten Bein, zwischen den Beinen und über jedem Fuß Einzelmotive ein, die das Wehen des Windes im Gewande veranschaulichen sollen^{49a}).

In all diesen Änderungen liegt eine ganz bestimmte Absicht vor. Sie lassen sich nicht durch die Unfähigkeit eines Kopisten erklären, der sein Vorbild im Temperament und in der Technik nicht zu erreichen vermocht hat. Die Florentiner Statue stellt vielmehr ein typisches Beispiel der Reaktion des Klassizismus gegen den Barock dar. Dem Künstler war sein Vorbild zu unruhig in der Auffassung, zu sehr auf Kontraste aufgebaut, zu locker in der Ausführung.

^{49a}) Über dem linken Fuß ist zwar ein großer Teil des sich aufbauschenden Chitonrandes modern, das Motiv ist aber durch die erhaltenen Teile völlig gesichert.

Er glaubte es verbessern zu können, indem er es auf die Formel älterer und strengerer Werke brachte, die seiner Geschmacksrichtung mehr entsprachen und deren Stil nachzuahmen ihm geläufiger war. Mit den Originalwerken aus dem vierten Jahrhundert, von denen wir die sicheren Beispiele oben mit der vaticanischen Statue verglichen haben, hat dieser veränderte Stil nicht das mindeste zu tun. Vielmehr ist hier ein frühhellenistisches Werk bewußt mit Elementen durchsetzt, die der Künstler strengeren Werken entnommen hat. Dadurch erscheint das Feuer des Originals absichtlich gedämpft; der rauschende Strom ist zu Eis erstarrt. Hand in Hand mit dieser künstlichen Zurückschraubung des Stils geht eine Verwischung des Materialcharakters. Die vom Marmor getragene Wirkung des Originals weicht einem ganz andern Eindruck, der eher dem von Bronze- und Ton-technik verwandt ist⁵⁰⁾.

Die Florentiner Niobide ist nicht das einzige uns erhaltene Beispiel einer derartigen Rückstilisierung. Der gleiche Fall liegt beim kapitolinischen Dornauszieher (Abb. 14)⁵¹⁾ vor. Eine echt hellenistische Erfindung, ein Straßenjunge in einem genrehaften Motiv, deren originale Fassung uns in einer getreuen Marmorkopie des Britischen Museums (Abb. 13)⁵²⁾ und in trefflichen kleinen hellenistischen Varianten, einer Bronzestatue der Sammlung Rothschild in Paris⁵³⁾ und einer Terrakotta aus Priene⁵⁴⁾ erhalten ist, erscheint hier durch leichte Änderungen in den Proportionen der Gliedmassen und vor allem durch einen neuen Kopfstypus

derart verändert, daß diese Fassung fast allgemein für eine treue Kopie nach einem Werke myronischer Zeit, ja sogar für das Original selbst gehalten wird. Auch Kekule, der schon vor dem Fund der hellenistischen Marmorfigur den Sachverhalt richtig beurteilt hatte⁵⁵⁾, ließ sich später von der Ursprünglichkeit



Abb. 12.

⁵⁰⁾ Vgl. die treffenden Ausführungen von Wickhoff, Wiener Genesis S. 17 ff und S. 25.

⁵¹⁾ Helbig, Führer⁸ I Nr. 956.

⁵²⁾ British Museum, Catalogue of sculpture III Nr. 1755.

⁵³⁾ Gazette archéologique 1881, Tafel 9–11. Furtwängler hat seine, Meisterwerke S. 685 Anm. 3, geäußerten Bedenken gegen die Echtheit der Figur später wieder zurückgenommen.

⁵⁴⁾ Wiegand, Priene S. 357.

⁵⁵⁾ Akademisches Kunstmuseum (1872) Nr. 399.

des kapitolinischen Typus, für die vor allem Furtwängler⁵⁶⁾ eingetreten war, überzeugen⁵⁷⁾. Neuerdings hat Löwy⁵⁸⁾ wieder die Möglichkeit betont, daß in der Statue des Britischen Museums die ursprüngliche Fassung des Vorwurfs, in der kapitolinischen Figur eine Umgestaltung vorliege. Diese Ansicht trifft ganz gewiss das Richtige. Die räumliche Entwicklung der Figur wurde von allen Forschern einstimmig als eine Eigentümlichkeit bezeichnet, die das Werk in schroffen Gegensatz zu den übrigen Werken des fünften Jahrhunderts stellt, ja, der Forscher, der die Statue zuletzt wieder für eine originale Arbeit aus der Zeit um 460 v. Chr.



Abb. 13.

erklärt hat⁵⁹⁾, findet die für diese Epoche charakteristischen Züge nur im Kopf wieder. Der hokkende Knabe aus dem olympischen Ostgiebel, der öfters als Analogie für den Dornauszieher herangezogen wurde, bietet vielmehr den stärksten Gegenbeweis für die Datierung des letzteren ins fünfte Jahrhundert. Beim Olympiaknaben wird die Tiefenwirkung durch das Anziehen des linken Oberschenkels und das Zurückführen des rechten Unterschenkels zum Rumpf, sowie durch die Stellung der Arme, die gewissermaßen einen Rahmen für die übrige Figur bilden, beinahe aufgehoben, während der Dornauszieher Kopf, Arme und Beine frei in den Raum hinausschiebt. Dieses hellenistische Motiv hat der Meister des kapitolinischen Dornausziehers übernommen und einer älteren Stilstufe angepaßt, indem er die rundlichen Formen knapper, die

Umrisse eckiger bildete und den Kopf durch einen neuen Typus ersetzte. Als Vorbild für diesen diente ihm offenbar eine Schöpfung des fünften Jahrhunderts und zwar ein aufgerichteter Kopf, dessen dekorative Umrahmung durch lange Locken er trotz der stark veränderten Haltung künstlich beibehielt. Dabei hat der Künstler im Einzelnen, entgegen dem Stil des fünften Jahrhunderts, die Haaranordnung im jüngern Geschmack verändert und die Gesichtsproportionen seinem Motiv zulieb

⁵⁶⁾ Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 71 ff. Kleine Schriften I, S. 109.

⁵⁷⁾ Archäologische Zeitung 1883, S. 192 ff.

⁵⁸⁾ Die griechische Plastik S. 120.

⁵⁹⁾ Bulle, Der schöne Mensch, 2. Aufl., S. 357.

umgestaltet. Die erwähnte Beibehaltung der langen Locken ist eine Konzession des Künstlers an sein Bestreben, den regelmäßigen Parallelismus der Locken möglichst augenfällig zu machen, wie er überhaupt in der ganzen Figur viel mehr auf lineare Akzente ausgeht als auf die plastische Geschlossenheit des Aufbaues⁶⁰). Diese spätere Redaktion des Dornausziehers scheint sich einer größeren Beliebtheit erfreut zu haben als die originale Fassung; sie ist außer in der kapitolinischen Bronzestatue noch in einer Reihe von Marmorwiederholungen erhalten. Noch von einer andern hellenistischen Schöpfung besitzen wir neben treuen Kopien auch eine Umstilisierung auf der Grundlage des fünften Jahrhunderts. Ein Apollokopf aus den Caracallathermen im Britischen Museum⁶¹) (Abb. 15) und seine Replik aus der Sammlung Giustiniani, jetzt in Amerika⁶²), geben offenbar ein Werk pergamenischer Zeit und Richtung in römischer Kopie wieder⁶³). Dasselbe Werk liegt merkwürdig verändert in dem sog. Apollokopf Giustiniani-Portalès des Brit. Museums⁶⁴) (Abb. 16) vor. Kinn und Wangen erscheinen hier knapper und weniger fleischig, Lippen und Brauenbogen schärfer geschnitten, diese sind außerdem nicht so rundlich geführt, die Wülste zwischen Oberlid und Braue treten weniger hervor. Vor allem aber sind die Augenlider ganz andersgebildet; sie springen stärker heraus und sind schärfer abgesetzt. Von der Stirn sind größere Partien freigelassen. Die frei in die Stirn fallenden Strähnen werden auf zwei streng symmetrisch angeordnete Löckchen reduziert, die vor jedem Ohr



Abb. 14.

⁶⁰) Erst nach Niederschrift dieser Darlegungen lernten wir die treffliche Abhandlung von Aubert, *Der Dornauszieher und die Kunstarchäologie*, Zeitschrift für bildende Kunst 1900 01 Heft 2 u. 3, kennen, mit deren Resultaten völlig übereinzustimmen wir uns freuen.

⁶¹) British Museum, Catalogue of sculpture III Nr. 1548.

⁶²) *Bullettino comunale* 1904, S. 59.

⁶³) Vgl. Amelung, *Römische Mitteilungen* 1903, S. 13. Noch größer als die von ihm betonte Verwandtschaft mit der toten Amazone in Neapel ist die mit Köpfen vom großen pergamenischen Fries. Furtwängler, *Meisterwerke* S. 338, hat den Kopf entschieden zu früh datiert.

⁶⁴) British Museum, Catalogue of sculpture III, Nr. 1547. Furtwängler a. a. O. hat die Unterschiede zuerst richtig hervorgehoben.

sich loslösenden Locken erscheinen verkümmert und bestimmen den Eindruck nicht mehr mit. Der Stirn-Schopf springt stärker und aufdringlicher nach vorn hervor, wodurch die darunterliegende Haarpartie weniger als sich vorwölbende Masse zur Geltung kommt. Der einfach strähnige Charakter des Haares ist am Schopf, über der Stirn und an den Seiten durch Wellung ersetzt; aufgerollte Löckchen bilden den seitlichen Abschluß des Schopfes, welcher dadurch hier eine geringere Ausdehnung erhält. Infolge der veränderten Behandlung, die in einer schärferen zeichnerischen Durcharbeitung besteht, verliert das Haar seine



Abb. 15.

materielle Wirkung. Alle diese Änderungen verwischen, ähnlich wie bei der Florentiner Niobide, den Marmorcharakter des Originals, der in der Kopie aus den Caracallathermen und der andern Giustinianischen noch durchklingt; der Pourtales-Kopf wirkt eher wie eine mit dem Stift durchgearbeitete Tonplastik oder ein Bronzeabguß nach einer solchen.

Man hat in den eben skizzierten stilistischen Eigenarten des Pourtales-Kopfes, besonders in der Augenbildung, die Vorliebe dieses Kopisten und seiner Zeit für einen bestimmten Meister des fünften Jahrhunderts, den Kresilas, ausgedrückt gefunden⁶⁵⁾. Mit Unrecht, denn dieselbe Augenbil-

dung kehrt bei einer Reihe von römischen Kopieen nach griechischen Werken der verschiedensten Epochen und Richtungen wieder und muß demnach vielmehr als Manier in Rom arbeitender Kopisten, vielleicht sogar einer bestimmten Kopistenschule aufgefaßt werden. Sie ist verständlich in einer Zeit der Reaktion gegen die allzu gelockerten Formen des griechischen Barocks, in einer Zeit, in der man aus einer gewissen Vorliebe für das Zeichnerische heraus gern auf den gebundeneren Stil des fünften Jahrhunderts zurückgriff.

Als getreue Kopie nach einem Bronzewerk aus dem Kreis des Kresilas hat man

⁶⁵⁾ Furtwängler, Meisterwerke, S. 339.

auch, und zwar hauptsächlich auf Grund der Augenbildung, den Athletenkopf Nelson (jetzt in Boston) bezeichnet⁶⁶⁾ (Abb. 18), von dem sich aber neuerdings herausgestellt hat, daß er wenigstens in der Haaranordnung den Typus des Ares Ludovisi (Abb. 17), also eine Schöpfung des vierten Jahrhunderts, genau wiederholt⁶⁷⁾. Daß trotzdem der Gesamteindruck ein so verschiedener ist, rührt davon her, daß alle Details am Nelson-Kopf völlig im zeichnerischen Sinn umstilisiert sind. An die Stelle der reichen rundlichen Modellierung treten knappe flächigere Formen, der Mund ist kantig umrissen, die Oberlippenfurcha wird durch eine hart eingepreßte Vertiefung gebildet, Augenlider und Brauenbogen stimmen in der Ausföhrung ganz mit denen des Pourtalès-Kopfes überein und während beim Ares Ludovisi die Augen in der Weise des vierten Jahrhunderts tief eingebettet sind, liegen sie beim Nelson-Kopf mehr vorn in der Fläche des Gesichtes. Die Übertreibung der Tränenkarunkel scheint ebenso eine Kopistenmanier zu sein wie die schon erwähnte starke Betonung der Augenlider; sie erklärt sich am leichtesten aus der Gewohnheit, Tonmodelle zu benutzen. Angesichts dieser überaus starken Abweichungen im Gesicht kann man kaum mehr von der Wiedergabe eines Werkes des vierten Jahrhunderts reden. Aber auch dem Stil des fünften Jahrhunderts ist die Arbeit nur äußerlich angeglichen. Besonders deutlich zeigt sich dies in der Behandlung der Haare. Bei ihnen ist an die Stelle der lockeren Plastik des Vorbildes eine strenge, mehr linear wirkende Wiedergabe getreten. Es ist mit dieser Methode nicht etwa die Bronzetechnik des Originals festgehalten⁶⁸⁾, welches natürlich ebenso aufgelockert modelliert war, wie es die treuen Marmorkopien zeigen und wie es gleichzeitige Bronzeoriginale erkennen lassen; vielmehr ist die flächige Behandlung durch eine künstliche Reduzierung im zeichnerischen



Abb. 16.

⁶⁶⁾ Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Nr. 544.

⁶⁷⁾ Dehn, Archäol. Jahrbuch 1912, S. 203.

⁶⁸⁾ So unrichtig Dehn, a. a. O. S. 204.



Abb. 17.

Sinne erreicht, die, wie die Details der Ausführung beweisen, zuerst an einem sorgfältig durchgearbeiteten Tonmodell ausgeführt worden ist, das dann direkt in Marmor übertragen wurde.

Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Ares Ludovisi und Nelson-Kopf besteht zwischen einem mehrfach kopierten griechischen Kopftypus, der am besten durch die Münchner Herme Nr. 289 vertreten ist, und seiner Umstilisierung im Museo Barracco⁶⁹⁾. Auch hier ist eine Schöpfung des vierten Jahrhunderts durch dieselben Mittel in der gleichen Manier linear reduziert worden.

Der Kopf Barracco gehört nach seiner Büstenform in flavische Zeit. Aber diese umstilisierende Kopistenmethode geht natürlich durchaus nicht erst von dieser Epoche aus, die sich überhaupt nur als eine Weiterentwicklung der julisch-claudischen Kunst darstellt. Schon im ersten Jahrhundert vor

Christus gab es in Rom große Kopisten-schulen, deren Anfänge sich an den Namen des Pasiteles knüpfen mögen und deren Tätigkeit sich über mehrere Generationen erstreckt. Von Pasiteles ist überliefert, daß er das Tonmodell als für jede Art von Plastik unumgänglich nötig bezeichnete und gerade dieses Arbeiten in Ton erkannten wir als ein Grundelement der erwähnten Umstilisierungen. Das Zurückgreifen auf den Stil des fünften Jahrhunderts erklärt sich vortrefflich in einer Zeit, deren Vorliebe für die altertümliche und strenge griechische Kunst literarisch bezeugt ist und sich in einer Unzahl von Kopieen und Nachschöpfungen äußert, in einer Zeit, wo Kleomenes dem Porträt eines Römers den Körper eines streng-

⁶⁹⁾ Collection Barracco, Taf. 56 und 56a. Archäol. Jahrbuch 1911, S. 274.

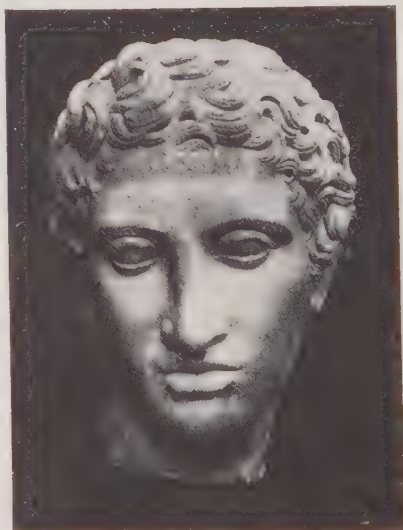


Abb. 18.

griechischen Hermes gab⁷⁰⁾, wo der Schöpfer des Camillus⁷¹⁾ dem Kopf einen Typus des fünften Jahrhunderts zugrunde legte. Bei den Umstilisierungen ist natürlich die Frage oft schwer zu beantworten, ob die ans fünfte Jahrhundert erinnernden Details bewußt übernommen sind oder ob sich in ihnen die mit der Formgebung des fünften Jahrhunderts in manchen Punkten vergleichbare mehr zeichnerisch gebundene Tendenz der Zeit unwillkürlich geltend macht.

In diese mit Pasiteles beginnende akademische Entwicklung, die sich in Rom abspielte, deren Träger aber Griechen, vor allem Athener waren, reiht sich also auch die Florentiner Umschöpfung der Niobide Chiaramonti passend ein. Alle die stilistischen Eigentümlichkeiten der Gewandbehandlung, in denen wir oben Abweichungen von der Originalfigur feststellten, verbinden jene mit sicheren Arbeiten der römischen Kaiserzeit, vor allem mit der großen Menge von weiblichen Porträtstatuen, die bekanntlich durchaus von griechischen Erfindungen abhängig sind⁷²⁾. Die Materialbehandlung, die weder dem Charakter des Marmors gerecht wird, noch sich als Kopieren von Bronzewerken erklären läßt, kehrt hier in derselben Weise wieder, ebenso die starre unstoffliche Wiedergabe des Gewandes, sowie der regelmäßige Parallelismus der Faltenführung und die Häufung der Details, mit deren Einzeichnung die plastisch wirksamen Kontraste der Originale aufgehoben werden, kurzum der lineare Schematismus, der an Stelle der lebendigen Modellierung tritt und das nach akademischen Rezepten durchgearbeitete Tonmodell deutlich durchscheinen läßt. Als klassisches Beispiel dieser akademischen Verbesserungsversuche griechischer Vorbilder geben wir hier die in die Zeit des Tiberius datierte Statue der Eumachia wieder (Abb. 19)⁷³⁾. Natürlich bieten diese ruhigstehenden Figuren keine Vergleichspunkte für die durch die Bewegung der Niobide bedingten Motive. Hier treten die sog. neuattischen Reliefs ergänzend in der Lücke, vor allem die Umstilisierungen der Nikebalustrade⁷⁴⁾ mit ihren schematisch zurückwehenden Falten



Abb. 19.

⁷⁰⁾ Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 69.

⁷¹⁾ Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 316.

⁷²⁾ Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen. (Münchner archäol. Studien, S. 113 ff.)

⁷³⁾ Mau, Pompeji² S. 461. Hekler a. a. O. S. 132. Der Eumachia eng verwandt ist der Kopf Villa Ercolanese, Taf. 20,2. — In diesen Kreis gehört auch die von Six als Drusilla erklärte sog. Juno Ludovisi (Röm. Mitt. 1895, S. 189); von der Kunst des vierten Jahrhunderts hat der Kopf nur Äußerlichkeiten bewahrt.

⁷⁴⁾ Amelung, Führer durch Florenz, Nr. 158. Furtwängler, Glyptothek, Nr. 264.

und die Reliefs mit den tanzenden Horen und Agrauiden⁷⁵⁾, bei denen dieselben unnatürlich nach vorn gerichteten Blähungen des Gewandes am Fuß und die steifen Knicke in den nach hinten flutenden Gewandpartien erscheinen.

Nach all dem ist die Entstehung der Florentiner Umbildung in der letzten, sich in Rom abspielenden klassizistischen Phase der hellenistischen Kunst gesichert. Eine Ansetzung in früherer hellenistischer Zeit oder einer andern Schule erscheint ausgeschlossen⁷⁶⁾. Wir besitzen zwar eine Reihe von Umstilisierungen älterer Werke, die vor der Zeit des Pasiteles vorgenommen worden sind, so in den Statuen aus Pergamon, welche Typen des fünften Jahrhunderts wiederholen, in der Athena des Eubulides und in der Venus von Milo. Aber sie zeigen eine vollkommen andere Auffassung, sind echte Marmorschöpfungen, Kinder ihrer Zeit, des zweiten Jahrhunderts v. Chr. und haben mit der zeichnerischen Tonmodellarbeit durchaus nichts zu tun.

Man kann nicht genug beklagen, daß der Kopf der Niobide Chiaramonti uns verloren ist. Er muß sich zu der Florentiner Fassung verhalten haben wie der Körper, muß den Marmor zu voller Wirkung gebracht haben, muß weich und locker modelliert gewesen sein, muß Leben geatmet haben. Eine Vorstellung des Eindrucks kann man etwa aus originalen frühhellenistischen Schöpfungen wie dem Kopf vom Südbang⁷⁷⁾ und dem Kopf in Smyrna⁷⁸⁾ gewinnen. Der Kopf der Florentiner Statue ist nach demselben zeichnerischen Prinzip wie der Körper umstilisiert. Das Haar ist wie die Gewandpartien mit kleinen regelmäßigen Linien durchsetzt, die dem Original gewiss fehlten, die ungegliederte knappe Glätte des Gesichtes, die starre Durchbildung der Augen, der kleinliche harte Mund, die flächige Behandlung der Haarmasse erinnern zu stark an die nachgewiesenen Umstilisierungen, als daß man in ihnen Züge des Originals wiedererkennen dürfte^{78a)}. Natürlich stehen auch die übrigen Figuren der Florentiner Gruppe im selben Verhältnis zum Original. Die Motive weisen in ihrem rauschenden Pathos und in den ausfahrenden Bewegungen nicht auf eine Entstehung in skopasisch-praxitelischer Zeit, sondern auf frühhellenistischen Ursprung zurück⁷⁹⁾. Bei der Durch-

⁷⁵⁾ Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 598.

⁷⁶⁾ Klein, Praxiteles, S. 335 und Kunstgeschichte II, S. 302 ff, sieht in den Florentiner Statuen die römische Kopie einer jünger-hellenistischen Umschöpfung der älteren Gruppe.

⁷⁷⁾ Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 174a. Wir können der Zuteilung des Werkes an Skopas die zuletzt Bulle, Text zu Brunn-Bruckmann's Denkmälern, Taf. 649, vertreten hat, nicht beistimmen. Der Kopf scheint uns in der Auflockerung des Formengerüsts über die Mitte des vierten Jahrhunderts hinauszugehen und sich vielmehr Werken aus der frühen Diadochenzeit an die Seite zu stellen.

⁷⁸⁾ Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1342/3.

^{78a)} Wie eine schrille Dissonanz wirkt die Verbindung des Florentiner Kopfes mit der vatikanischen Statue, wie sie im Prager Gipsmuseum ausgeführt ist. Eine Abbildung dieser Ergänzung bei Amelung, Moderner Cicerone, Rom 2. Aufl. S. 22.

⁷⁹⁾ Ungefähr dieser Epoche, aber einer anderen Schule wird auch das der Budapester Statue, Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 640, zugrunde liegende Original angehört haben, das Hekler a. a. O. zu hoch in die Maussoleumszeit datiert. Es muß der oben (S. 124) erwähnten Gewandfigur aus Delphi und der Themis von Rhamnus (Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 476) im Stil sehr verwandt gewesen sein; eine Steigerung im Sinne der jüngeren kleinasiatischen Richtung stellt

führung im einzelnen stoßen wir immer wieder auf die im vorhergehenden charakterisierte klassizistische Manier. Besonders augenfällig glauben wir sie im Kopf der Niobe und der „ältesten Tochter“ zu erkennen. Die Gesichtsformen und besonders die Augen sind nach demselben akademischen Rezept gebildet wie die der Eumachia und des Nelsonkopfes, mit dem auch die Haarbehandlung des Toten und des „ältesten Sohnes“ genau übereinstimmen. Der fatale, nur sehr äußerlich wirkende schmerzliche Ausdruck, der durch die künstliche Umsetzung eines lockeren Stils in gebundene Formen entsteht, muß an die Stelle einer ganz anders gearteten inneren Erregung getreten sein⁸⁰).

Die frühhellenistische Originalgruppe muß zu jener Zeit, als diese klassizistische Redaktion gemacht wurde, sicherlich in Rom gestanden sein und wir bemerkten schon oben, daß nach aller Wahrscheinlichkeit auf sie die Nachricht des Plinius von einer Niobidengruppe im Heiligtum des Apollo Sosianus bezogen werden muß. Schon Stark hat mit Recht vermutet, daß der Legat Sosius das Kunstwerk kurz vor Aktium aus Seleucia, der Hauptstadt seiner Provinz Kilikien, wo Niobe nachweisbar göttliche Verehrung genoß, nach Rom entführt hat⁸¹). Diese Herkunft der Gruppe bestätigt nur unsern aus dem Stil gewonnenen Ansatz der Gruppe in frühhellenistische Zeit, da Seleucia in den ersten Jahren des dritten Jahrhunderts von Seleukos I. Nikator gegründet und mit Kunstschätzen ausgestattet wurde. Dieser Fürst hat sich von Bryaxis porträtieren lassen und an die Art dieses Maussoleumskünstlers fühlten wir uns bei der Betrachtung der Niobide Chiaramonti schon erinnert. Die Gruppe kann das Werk eines uns unbekannten Meisters aus seiner Schule sein.

Allerdings ist die vatikanische Statue, in der wir einen Bestandteil der originalen Gruppe sehen, der Überlieferung nach nicht in der Gegend des Sosianustempels, sondern in der hadrianischen Villa bei Tivoli gefunden. Aber abgesehen davon, daß dieser Fundbericht nicht absolut sicher ist und die Hadriansvilla in vielen Fällen fälschlich als Provenienz angeführt wird, ist die Möglichkeit keineswegs ausgeschlossen, daß Hadrian die schöne Figur aus dem Heiligtum in seine Villa überführt hat, umsomehr, als die Statuen dort, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, mehr wie in einem Museum standen. In diese Zeit gehört jedenfalls ihrer Form nach die nachträgliche Profilierung der ursprünglich in eine Basis eingelassenen Plinthe.

Also nach der Rückkehr des Legaten Sosius aus seiner Provinz, um die Zeit

die Figur vom großen Altarfries zu Pergamon (Altertümer von Pergamon III., 2, Taf. 14 rechts) dar. Daß die Figur nicht, wie man gemeint hat, zu unserer Niobidengruppe gehört, wurde von Hekler richtig bemerkt. (Vgl. zur Budapester Statue zuletzt S. Reinach, *Revue archéologique* 1912 II, S. 171.)

⁸⁰) Die Wiederholung des Kopfes der Niobe in Brocklesby Park (Löwy, *Griechische Plastik*, Taf. 98, 182) geht auf die Florentiner Redaktion zurück, deren Härten hier noch übertrieben erscheinen (vgl. Furtwängler, *Statuenkopien* S. 50). Dagegen scheint die Oxfordter Replik, die wir allerdings nur aus einer schlechten Photographie kennen, weicher in den Details zu sein und dem Original näher zu stehen als der Florentiner Umbildung.

⁸¹) Niobe S. 121 ff. Vgl. dazu Ernst Maaß, *Die Schmerzensmutter der Antike*, *Neue Jahrbücher* XIV (1911), S. 23 ff.

des Regierungsantritts des Kaisers Augustus, wurde die Gruppe in Rom aufgestellt. Die Umschöpfung fällt demnach in den Anfang der Kaiserzeit und zwar der Gewandbehandlung nach jedenfalls vor die spätere claudische Zeit, deren knitterig-unruhiger Faltenstil sich aus der regelmäßigen Glätte augusteischer und frühclaudischer Arbeiten weiterentwickelt. Zu den letzteren haben die Florentiner Statuen die näheren stilistischen Beziehungen.

Die Redaktion der frühhellenistischen Gruppe im akademischen Geschmack der frühen Kaiserzeit hat sich einer großen Beliebtheit erfreut; sie wurde, wie die Repliken mehrerer Figuren beweisen, ihrerseits wieder mehrfach kopiert, ähnlich wie die klassizistische Umstilisierung des Dornausziehers. Natürlich darf aus der Tatsache, daß eine Moderedaktion in mehreren Exemplaren erhalten ist, nicht der Schluß gezogen werden, daß ihr deswegen größere Originaltreue zuerkannt werden müsse.

Die Verkenntung der hier durch mehrere sichere Fälle belegten Umarbeitungen griechischer Werke in römischer Zeit, die sicher nicht allein stehen, ist für die archäologische Forschung eine große Gefahr gewesen. Sie hat zu einer Trübung des Bildes von der Entwicklung der griechischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts geführt, weil späte, ihr fremde Elemente zu ihrer Charakterisierung benutzt wurden. Die Feststellung solcher Umstilisierungen in den römischen Kunstakademien mahnt uns zu großer Vorsicht bei der Rekonstruktion der griechischen Kunstgeschichte aus späteren Quellen. Diese hat man eben in erster Linie als Produkte ihrer Zeit aufzufassen, von deren Geschmack sie in jedem Fall stark abhängig sind, und nur mit strengster Kritik und unter ständiger Kontrolle durch die erhaltenen Originalwerke kann an die Frage gegangen werden, inwieweit sich deren Stil in ihnen widerspiegelt^{81a}).

II. DIE RELIEFS AM THRON DES OLYMPISCHEN ZEUS

Zehn uns erhaltene Reliefs zeugen von der Berühmtheit einer verlorenen griechischen Niobidendarstellung: neun Friesteile⁸²) und eine runde Marmorscheibe

^{81a}) Lehrreich ist das Verhältnis des Perinther Kopfes in Dresden (Brunn-Bruckmann Nr. 542) zu dem Petersburger Kopf (Kieseritzky, Ermitage Nr. 68. Furtwängler, Meisterwerke S. 352ff. L. Curtius, Text zu Brunn-Bruckmann Tf. 601–604 Fig. 8–10), die bekanntlich im Haar genaue Wiederholungen sind. Im Gegensatz zu Curtius erkennen wir in dem bärtigen Petersburger Kopf, nicht im unbärtigen Perinther eine spätere Umstilisierung des Originals. Der Bart wächst nicht organisch aus dem Gesicht heraus, sondern wirkt wie angebunden. Der mit peinlicher Symmetrie angeordnete und zugeschnittene Backenbart ist in seiner Anlage dem archaischen Stil entlehnt. Das Gesicht des Petersburger Kopfes ist sehr regelmäßig aber von großer Ausdruckslosigkeit, der schmale Nasenansatz widerspricht dem strengen Stil. Die Haarbehandlung ist im Detail viel schematischer als die des Perinther Kopfes, aus dem die Kraft des strengen Stils überhaupt ganz anders lebendig herausleuchtet.

⁸²) 1. Petersburg Nr. 337. (Abguß in München.) — 2. Rom, Villa Albani Nr. 885 (Phot. Alinari 27611). 3. Rom, Palazzo Colonna (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1161). — 4. Rom, Museo Kircheriano (Sächs. Berichte 1877, Tafel II). — 5. Catania (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 762). — 6. Bologna (Sächs. Berichte 1877, Tafel IV. 1). — 7. Florenz, im Privatbesitz von Prof. L. A. Milani (Stark, Niobe Tafel IVa, 2. Sächs. Berichte 1877, Taf. V, 3). — 8. Rom, einst Villa Ludovisi (Sächs. Berichte 1877, Taf. V, 3). — 9. Klügmann, Hamburger Privatbesitz (Sächs. Berichte 1883 Taf. 2; Overbeck,



Abb. 20.

(Abb. 20)⁸³⁾, welche durch ihre Figurentypen unlösbar verknüpft sind⁸⁴⁾. Die Frieze wiederholen diese Typen im gleichen Maßstab, der Diskus verkleinert sie ungefähr auf die Hälfte und ordnet sie sinnlos in vier Reihen übereinander an. Auf ihm

Atlas zur Kunstmythologie III, Tafel 22, Nr. 24). — Im Besitz von Herrn Prof. Riese in Frankfurt a. M. befindet sich eine Wiederholung der rechten Eckfigur des Petersburger Reliefs, aus Stuck, mit erhaltenem rechten Unterarm, angeblich bei Rom vor Porta Maggiore gefunden. Wir können das Stück, das in vielen äußerlichen Zufälligkeiten mit dem Petersburger Relief übereinstimmt, nicht für antik halten. Verdächtig ist auch, daß zusammen mit ihm noch ein anderes Stuckrelief gefunden ist, das eine fragmentierte, verkleinerte Wiederholung des bekannten Stadtgöttinnenreliefs im Louvre (Clarac 222, 301) darstellt.

⁸³⁾ British Museum, Catalogue of sculpture III, 2200. (Abguß in München.)

⁸⁴⁾ Stark, Niobe S. 165 ff. — Heydemann, Sächsische Berichte 1877 S. 70 und 1883 S. 161. — Overbeck, Ebenda 1893 S. 58. — Furtwängler, Meisterwerke, S. 68 und 738. — Sauer in Roschers Mythol. Lexikon III, S. 402 ff.



Abb. 21.

erscheinen, wenn auch zum Teil fragmentiert, alle zur Sage gehörenden Personen, die beiden Götter, die Mutter, die vierzehn Kinder und der Pädagog; dagegen bieten die Frieze außer den beiden Göttern noch zwölf zur Familie der Niobe gehörige Personen. Aber diese sind nur zum Teil identisch mit den Figuren des Diskus. In absoluter Übereinstimmung kehren nur Apollon und Artemis, vier Söhne und zwei Töchter wieder; dagegen sind die beiden Gruppen aus der Mitte und vom linken Ende des Petersburger Frieses (Abb. 21), das laufende Mädchen des Milanischen Reliefs und der vom Rücken gesehene Knabe des Bologneser Reliefs dem Diskus fremd⁸⁵⁾. Es ist demnach klar, daß uns die originale Komposition nicht in ihrem ursprünglichen Bestand, sondern mit später interpolierten Zutaten erhalten ist, und es ergibt sich das Problem, diese aus dem Gesamtbestand von 24 Figuren auszuscheiden. Zur ursprünglichen Fassung gehören zweifellos die acht Figuren, die der Diskus mit den Friesen gemein hat, vortrefflich erfundene Typen, die nach Stil und Motiven zu einem und demselben Ganzen gehört haben müssen. Daß dieses Ganze ein Fries war, geht aus der wundervollen Dreifigurenkomposition am rechten Ende des Petersburger Reliefs⁸⁶⁾ und der schönen Gruppe des Albanischen Fragments hervor, die gewiß unverändert übernommen sind. Die beiden von Artemis verwundeten Söhne sind außer auf dem Albanischen Relief auch auf dem Petersburger erhalten, aber in einem ganz andern Zusammenhang. Sie werden hier von den zwei erwähnten Gruppen flankiert; rechts von einer stehenden Frau, welche die Hand um ein in die Knie gesunkenes Mädchen legt, links von einem Knaben, der rücklings an die Brust eines ihn umklammernden stehenden Mädchens sinkt und seinen rechten Arm um ihren Hals schlingt.

⁸⁵⁾ Sauer a. a. O. identifiziert fälschlich zwei weitere Töchter der Frieze mit denen des Diskus. In bezug auf die Söhne widerspricht er sich, indem er einmal richtig 4, dicht darauf fälschlich 5 als identisch annimmt.

⁸⁶⁾ Dieser Teil des Petersburger Reliefs ist mit dem Rest modern verbunden; die ursprüngliche Anordnung ist nicht gesichert.

Die Fassung des Albanischen Reliefs verdient unbedingt den Vorzug. Die bogen-schießende Artemis verbindet sich mit den beiden in den Rücken getroffenen Söhnen viel besser als die Gruppe der beiden Frauen, die nur äußerlich zu ihnen komponiert ist. Die Gruppe links mit dem zurücksinkenden Knaben vollends stößt geradezu hart und unvermittelt an den Toten. Wenn aus diesen Gründen die beiden Gruppen gewiß nicht an der richtigen Stelle stehen, so werden sie durch andere Überlegungen überhaupt aus der ursprünglichen Komposition ausgeschaltet. Sie unterscheiden sich von allen andern Friesfiguren dadurch, daß sie keine ausgesprochene Bewegung nach einer Seite aufweisen, sondern vielmehr durchaus als Einzelgruppen aufgefaßt sind. Daß das Motiv des an die Brust des Mädchens sinkenden Knaben sich schlecht aus der Situation der Niobidentötung erklären läßt, sondern vielmehr eigentlich eine Liebkosung darstellt, ist bereits richtig erkannt worden⁸⁷⁾. Auf dem Berliner Spiegel⁸⁸⁾, der die beiden Figuren als Dionysos und Semele bezeichnet, schlingt der Gott beide Arme um den Hals der Mutter. Durch leichte Abänderungen ist daraus das Niobidenmotiv entstanden, welches auch eine augusteische Paste⁸⁹⁾ wiederholt; der Knabe lehnt sich enger an den Körper der Frau, sein linker Arm hängt herunter. Die Gruppe mit dem zusammenbrechenden Mädchen fällt sowohl in ihren gedrungeneren Proportionen als in ihrer starken Face-Wirkung aus den übrigen Friesfiguren heraus; vereinzelt ist auch die Loslösung des rechten Unterarms der stehenden Frau vom Hintergrund. Den beiden Gruppen gemeinsam ist das Fehlen des Felsbodens, auf dem sich die übrigen Figuren des Petersburger Reliefs bewegen, und die Peplostracht der beiden stehenden Frauen, die bei keiner andern weiblichen Figur wiederkehrt. Die übrigen auf den Friesen vorkommenden Figuren lassen sich der originalen Komposition ohne Bedenken einordnen. Dagegen enthält der Diskus Elemente, die unmöglich zu ihr gezählt werden können. Es sind dies die zum größten Teil verlorene weibliche Figur aus der Mitte der dritten Reihe, mit welcher sicher die Mutter gemeint ist, und die Geschwistergruppe vom linken Ende der zweiten Reihe. Bei beiden schließt der weit über den Kopf der Figuren sich blähende Mantel eine Einordnung in die Frieskomposition aus; das künstliche Draperiestück widerstreitet der natürlichen Lebendigkeit der übrigen Gewänder, auch würden sich die mit ihnen ausgestatteten Figuren im Fries unverhältnismäßig klein ausnehmen. Bei der Geschwistergruppe kommt noch hinzu, daß sie in einem viel höheren Relief gearbeitet ist als die in die Fläche ausgebreiteten Friesfiguren.

Die übrigen sieben auf den Friesen nicht vertretenen Diskusfiguren, von denen allerdings drei sehr stark fragmentiert sind — von einem Sohn ist nur die rechte Hand erhalten — stimmen mit den aus den Friesen ermittelten Gestalten der Originalkomposition in Stil und Motiv gut zusammen.

Zieht man die vier aus den Friesen und die drei aus dem Diskus eliminierten

⁸⁷⁾ Robert, *Hermes* 1901, S. 383.

⁸⁸⁾ Gerhard, *Etruskische Spiegel*, I, Taf. 83. Pernice, *Geschichte des Kunstgewerbes* S. 112, Abb. 90.

⁸⁹⁾ Furtwängler, *Antike Gemmen* Taf. 37, 43.

Figuren von der Gesamtzahl der erhaltenen 24 ab, so bleiben folgende 17 übrig, die der Originalkomposition angehören⁹⁰⁾:

- Apollon (Diskus, Klügmann)
- Artemis (Diskus, Albani)
- Sohn 1 (Diskus, Petersburg, Albani, Colonna, Museo Kircheriano)
- Sohn 2 (Diskus, Petersburg, Albani)
- Sohn 5 (Diskus)
- Sohn 7 (Diskus, Catania, Bologna, Milani)
- Sohn 9 (Diskus)
- Sohn 10 (Bologna)
- Sohn 13 (Diskus, Petersburg, Ludovisi)
- Tochter 14 (Diskus, Petersburg)
- Tochter 12 (Diskus, Petersburg)
- Tochter 11 (Diskus)
- Tochter 8 (Milani)
- Tochter 6 (Diskus)
- Tochter 4 (Diskus)
- Tochter 3 (Diskus)
- Pädagog (Diskus).

Wir besitzen also außer den beiden Göttern und dem Pädagogen alle 14 Kinder der Niobe. Der Diskus hat diese Figuren sämtlich bewahrt, mit Ausnahme von Sohn 10 und Tochter 8, die er durch seine auf Effekt abzielende Geschwistergruppe ersetzt. Außerdem hat er in die Mitte des Diskus die Mutter gestellt. Warum sie unter den für die originale Komposition erschlossenen Figuren fehlt, wird sich im folgenden zeigen.

Die 14 Niobiden zerfallen nämlich deutlich in zwei Hälften, in eine nach rechts und eine nach links bewegte Reihe, zu denen noch je eine nach derselben Richtung orientierte bogenschießende Gottheit tritt, die also im Rücken der von ihr verfolgten Figuren ihren Platz haben muß⁹¹⁾. Nach rechts sind drei Söhne (9, 10, 13) und vier Töchter (8, 11, 12, 14) gewendet, die von dem am linken Ende des Frieses anzusetzenden Apollon beschossen werden; nach links vier Söhne (1, 2, 5, 7) und drei Töchter (3, 4, 6), welche die am rechten Ende dieser Partie befindliche Artemis bedroht.

Wenn wir jetzt versuchen, die Niobiden vor den Göttern anzuordnen, so bieten sich nur wenig feste Anhaltspunkte. Zu diesen gehören, wie wir gesehen haben die Gruppe der beiden Söhne unmittelbar vor der Artemis und die Verbindung der Niobiden 12, 13, 14 unter sich. Dagegen ist die Verbindung der beiden Figuren 8 und 7 auf dem Relief Milani und die der Figuren 7 und 10 auf dem Relief in Bologna nicht authentisch; vielmehr sind in beiden Fällen einander entgegengerichtete Figuren vereinigt. Im übrigen sind wir für die Anordnung auf kompositionelle Gesichtspunkte angewiesen, denen wir in unserer Ergänzungsskizze

⁹⁰⁾ Die Zahlen in der folgenden Aufzählung der Kinder entsprechen den unter die Figuren unserer Rekonstruktion (Abb. 22) gesetzten.

⁹¹⁾ So richtig Sauer a. a. O.

(Abb. 22) möglichst gerecht zu werden versuchten. Zum Abschluß schienen uns die beiden unter sich im Motiv übereinstimmenden Figuren 7 und 14 geeignet. Dies angenommen sind nur noch die Figuren 3—6 und 8—11 unter sich anzuordnen. Die in ihrem Zusammenschluß gesicherten Figuren lassen das Prinzip erkennen, möglichst zwischen Hoch und Niedrig abzuwechseln, an zweiter und an vorletzter Stelle erscheint eine niedrige Figur (2 und 13). Man wird also das tote Mädchen 6 an vorletzter Stelle der Artemisreihe, den verwundeten Knaben 9 an zweiter Stelle der Apollonreihe einordnen. Die ausgestreckte Hand der verlorenen Figur 5 füllt die Lücke über der Toten, ähnlich wie die des Mädchens 12 die Lücke über dem toten Knaben 13. Den Pädagogen, der seine rechte Hand ebenfalls ausstreckt, haben wir nicht neben der Toten eingereiht, weil seine Stellung zu dem ansteigenden Terrain nicht paßt und die Einordnung des Knaben 5 am jetzigen Platz der Pädagogengruppe ein Zusammentreffen von drei Söhnen ergeben würde. Der Pädagog kann neben dem Knaben 5, mit dem er in dem Motiv des ausgreifenden rechten Arms übereinstimmt, nicht gestanden sein; auch füllt sein zurückflatternder Mantel gut den



Raum über dem Toten 2. Das Gleiche trifft für den Mantel des Knaben 10 und den Raum über dem Verwundeten 9 zu. Im übrigen bestimmt sich die Anordnung der Figuren 8—11 durch die Notwendigkeit, die ähnlichen laufenden Mädchen 8 und 11 und die im zurückflatternden Mantel übereinstimmenden Figuren 10 und 12 nicht zusammenkommen zu lassen.

Daß der Diskus und die Frieze in römischer, etwa augusteischer Zeit ausgeführt worden sind, wird allgemein angenommen. Sie reihen sich unter die sog. neuattischen Reliefs ein, welche bekanntlich ältergriechische Typen kopieren, oft auch variieren und außerhalb ihres ursprünglichen Zusammenhangs dekorativ verwenden⁹²). Auf zweien der Frieze⁹³) sind, wie wir sahen, Bestandteile der Originalkomposition willkürlich zusammengestellt, auf dem Petersburger Relief sind fremde, wenn auch stilverwandte Elemente in Gestalt der beiden Gruppen interpoliert; der Verfertiger des Diskus hat die Komposition zerrissen und mit den einzelnen Typen eine runde Marmorscheibe in teilweise sinnloser Anordnung gefüllt, wobei eine zusammenbrechende Tochter auf die tote gelegt wurde. Die Geschwistergruppe, durch die er zwei einzelne Friesfiguren ersetzte, hat er wohl einem rundplastischen Vorbild entnommen und ihr mit dem großen Gewandstück einen „wirkungsvollen“ Hintergrund gegeben.

Die Typen, welche diese neuattischen Meister der originalen Niobidenkomposition entnahmen, scheinen sie recht treu wiedergegeben zu haben. Dafür spricht weniger die Tatsache der genauen Übereinstimmung unter den Repliken als vielmehr der Stil der Figuren, der durchaus auf eine bestimmte Epoche der griechischen Kunstgeschichte, auf die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts hinweist. Schon Hauser hat gegenüber Friederichs-Wolters⁹⁴), der die Entstehung der Typen nicht vor die hellenistische Zeit setzen möchte, mit Recht auf ihren engen Zusammenhang mit der polygotischen Malerei hingewiesen⁹⁵). Furtwängler hat die richtige Lösung gebracht⁹⁶). Er hat die stilistischen Beziehungen der Figuren zum Parthenon und vor allem zum Schild der Athena Parthenos betont und sie damit der phidiasischen Kunst zugewiesen, ja sie sogar mit einem Werk des Phidias, den Niobiden vom olympischen Zeuthron, identifiziert. Pausanias berichtet uns nämlich bei der Schilderung dieses Throns (V, 11, 2), daß unterhalb der Sphingen, die jedem der beiden vorderen Thronfüße aufgesetzt sind, Apollon und Artemis die Kinder der Niobide mit Pfeilen erlegen⁹⁷). Über die Stelle, welche die Niobiden-darstellung am Zeuthron einnahm, kann danach kein Zweifel sein. Die Sphingen denkt man sich mit Recht als vordere Stützen der Armlehnen und direkt unter ihnen an den seitlichen Riegeln, die vom vorderen zum hinteren Thronbein laufen

⁹²) Hauser, Neuattische Reliefs, S. 73 ff.

⁹³) In Bologna und bei Milani (Anm. 82, Nr. 6 und 7).

⁹⁴) Bausteine 1866.

⁹⁵) Hauser a. a. O.

⁹⁶) Meisterwerke, S. 68. Ihm schließen sich Amelung, Führer durch Florenz, S. 116 und Sauer a. a. O. an.

⁹⁷) Wieso Pagenstecher, Niobiden S. 8, diesem Wortlaut des Pausanias entnimmt, daß Phidias am Zeuthron bei der Darstellung der Niobiden der Götter nicht bedurft habe, ist uns unverständlich.

und von denen der linke auf der elischen Münze⁹⁸⁾ deutlich als breite Fläche sichtbar ist, müssen nach dem Wortlaut des Pausanias die Niobidendarstellungen angebracht gewesen sein⁹⁹⁾, die sich danach auf die beiden Seiten verteilen, in der Art, daß unter jeder der beiden Sphingen sich eine Gottheit befand. Hierzu stimmen vortrefflich die beiden nach verschiedenen Richtungen bewegten Reihen unserer Niobidenfiguren, von denen die mit Apollon beginnende demnach auf die linke Seite des Throns, die von Artemis eröffnete auf die rechte Seite zu setzen ist¹⁰⁰⁾. Durch diese Identifikation unserer Niobidenreliefs bestätigt sich auch unsere Vermutung, daß die Mutter in der Mitte des Diskus nicht aus der Originalkomposition entnommen wurde, sondern eine spätere Zutat ist. Auf den Reliefs des Zeus-throns konnte sie ihre Stelle nicht haben, da sie sich in die Reihen der Fliehenden nicht einfügt und eine zentrale Stellung bei der Anbringung der Reliefs auf zwei Seiten ausgeschlossen ist.

Die Maße der Frieße, die unter sich übereinstimmen, passen ausgezeichnet für den Platz an den Thronriegeln. Der Petersburger Fries, an dem oben und unten nur eine abschließende Leiste fehlen kann, liefert die Höhe von 49 cm. Die Länge jedes der beiden rekonstruierten Frieße beträgt rund 2,65 m; nimmt man auf beiden Seiten noch einen abschließenden Pilaster an, der nach der Münze ziemlich breit gedacht werden kann, so kommt man mit der Tiefe des Throns auf reichlich ein Drittel der Basistiefe, die nach den Ausgrabungen 9,93 m beträgt¹⁰¹⁾, also auf ein ganz entsprechendes Verhältnis. Die erschlossene Throntiefe paßt auch vortrefflich für eine Sitzfigur von $12\frac{1}{2}$ Meter Höhe¹⁰²⁾.

Leider überliefert uns Pausanias nicht näher, aus welchem Material und in welcher Technik die Niobiden gearbeitet waren. Er berichtet nur im allgemeinen, daß am Thron Gold, Stein, Ebenholz und Elfenbein zur Verwendung kamen. Die auf farbenprächtige Wirkung berechnete Arbeit des Thrones macht es wahrscheinlich, daß Grund und Figuren der ihn schmückenden Reliefs aus verschiedenem Material gebildet waren. Eine Bestätigung scheinen uns mehrere der erhaltenen Friesfiguren zu liefern. Die beiden Söhne in Palazzo Colonna und in Catania sind ohne Reliefhintergrund gearbeitet und waren dazu bestimmt, erst nachträglich auf einem offenbar aus anderem Material bestehenden Grund befestigt zu werden¹⁰³⁾. Am

⁹⁸⁾ Gardner, Types, Taf. XV, Nr. 19. Luckenbach, Olympia und Delphi, S. 19. Journ. hell. stud. 1908 S. 49. Zeitschrift für Numismatik 29 S. 363 ff.

⁹⁹⁾ Petersen, Kunst des Pheidias, S. 356. Blümner (Hitzig-Blümner, Pausanias V, S. 341 f.), glaubt, daß wegen des Ausdrucks *ὡς ἐπὶ τῆς ἀγέλης* die Reliefs an der Vorderseite des Throns zu denken seien. Da aber die Sphingen an den Ecken saßen und sie in ihrem Profil von den Seiten her sichtbar waren, so ist dieser Ausdruck natürlich ebenso am Platz, wenn die Reliefs an den Seiten saßen. Vorne wären sie außerdem durch die Beine des Gottes verdeckt worden.

¹⁰⁰⁾ Mit der verschiedenen Orientierung der Figuren auf unseren beiden rekonstruierten Friesen verträgt sich Blümners Anordnung auf der Vorderseite nicht.

¹⁰¹⁾ Olympia II, S. 14.

¹⁰²⁾ Vgl. die Berechnungen Olympia II, S. 15.

¹⁰³⁾ Nicht so sicher ist dieser Tatbestand bei den beiden Söhnen im Museo Kircheriano und der Villa Ludovisi. Vielleicht läßt sich das sinnlose Durcheinander der Figuren auf dem Diskus damit in Zusammenhang bringen, daß dem Verfertiger Kopieen ohne Reliefhintergrund vorlagen.

Thron würde man sich am liebsten den Grund aus Ebenholz, die Figuren aus Elfenbein denken, Gewänder und Terrain müssen sich farbig von den hellen nackten Partien unterschieden haben.

Phidias hatte nach Plinius. Nat. hist. 34,87 und 35,54 am Zeusthron seinen Schüler Kolotes zum Gehilfen, einen Künstler, der mit Vorliebe in Goldelfenbeintechnik gearbeitet zu haben scheint¹⁰⁴). Ihm hat man die Niobidenreliefs zugewiesen weil man ihren Stil „für Phidias selbst wohl etwas zu fortgeschritten“ hielt¹⁰⁵). Allein abgesehen davon, daß man nicht recht einsieht, warum Kolotes, als er unter Phidias am Zeus arbeitete, fortgeschrittener gewesen sein soll als sein Meister, und daß Pausanias, trotzdem er den Thron in allen Einzelheiten beschreibt, den Namen Kolotes gar nicht nennt, fügt sich der Stil der Niobidenreliefs in den Entwicklungsgang der phidiasischen Kunst ohne Schwierigkeit ein. Man darf die Vorstellung von Phidias nicht ausschließlich auf den ruhigbewegten Parthenonfries und die feierlichen Götterstatuen gründen. Die Niobiden zeigen wie der Schild der Parthenos den aus der Polygnotschule hervorgegangenen Meister, der lebhaft bewegte Gestalten genialster Erfindung mit dem von jenem großen Maler in die Kunst und in die Niobidendarstellung¹⁰⁶) eingeführten Terrain verbindet.



¹⁰⁴) Vgl. Pausanias VI, 26,3 und V, 20,1. Strabon VIII, p. 334.

¹⁰⁵) Sauer a. a. O. S. 405.

¹⁰⁶) Vgl. Furtwängler-Hauser-Reichhold, Griechische Vasenmalerei II, S. 251.



HANS BALDUNG, MADONNA MIT KIND

DIE RÖHRER'SCHE MADONNA MIT KIND VON HANS BALDUNG GEN. GRIEN

VON GABRIEL VON TÉREY

In den letzten Jahren hat sich unsere Kenntnis von der Kunst des Straßburger Altmeisters Hans Baldung gen. Grien durch das Auffinden einer Reihe von Glasgemälden und Tafelbildern bereichert, die im Privatbesitz verborgen, erst im Laufe der Zeit zum Vorschein gekommen sind und deswegen in unserer Publikation der Gemälde des Künstlers¹⁾ keine Aufnahme finden konnten, was jedoch in einem Nachtrageband geschehen soll. Zunächst gedenken wir jener Suite unvergeßlich schöner und farbenprächtiger nach Baldung'schen Entwürfen ausgeführten Kirchenfenstern der ehemaligen gräfl. W. Douglas'schen Sammlung auf Schloß Langenstein, die einst mit den Glasfenstern Hans Holbein d. J. zusammen die Karthause zu Klein-Basel zierten und vor den Bilderstürmern des Jahres 1529 nach dem badischen Nachbargebiet gerettet wurden²⁾.

Ein nicht minder großes Interesse beanspruchen auch die Tafelbilder, die dem Oeuvre Baldungs angehören und hier erwähnt seien. Zunächst zwei kleine Madonnenbilder. Das eine, auf welches mich Herr Prof. Dr. Georg Biermann aufmerksam gemacht hatte, ist in der Sammlung des Hofrates Sigmund Röhrer in Unterschondorf am Ammersee³⁾, das andere, dessen Bekanntschaft ich Herrn Dr. Uhde-Bernays verdanke, im Germanischen Museum in Nürnberg⁴⁾. Die zwei Bilder stimmen bis auf einige kleine Abweichungen miteinander überein⁵⁾. Das Nürnberger Bild trägt rechts unten auf dem Stein, wie mit dem Meißel eingehauen das Monogramm H. G. und die Jahreszahl 1516, das Röhrer'sche Bild an gleicher Stelle das Monogramm H. B. in derselben Weise, wie z. B. auf einer Handzeichnung (der böse Schächer) in der Universitätsbibliothek zu Erlangen, auf dem Bärenfels'schen Porträt in Basel, auf dem Venus-Bilde der Sammlung Marzell v. Nemes in Budapest, auf dem männlichen Porträt der

¹⁾ G. v. Térey. Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1896 und 1900. Zwei Großfolio-Bände mit 116 Illustrationen.

²⁾ Katalog der gräfl. W. Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde auf Schloß Langenstein. Versteigerung zu Köln durch J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) 25. Nov. 1897.

³⁾ Lindenholz. Höhe 48; Breite 38 cm.

⁴⁾ Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg 1910 S. 26 (dasselbst farbige Reproduktion). Dieses Bild, welches aus französischem Privatbesitz stammen soll, kam aus dem Münchner Kunsthandel in den Besitz des germanischen Nationalmuseums und ist in dem Katalog von 1909 noch nicht erwähnt. Es ist auf Lindenholz gemalt, Höhe 48; Breite 36,7 cm. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß das Bild die „Erschaffung der Eva“ (Nr. 341), welches in demselben Katalog als Werk Baldungs angeführt ist, mit dem Meister nichts zu tun hat, ebenso wenig auch das von E. W. Braun für Baldung in Anspruch genommene Bild „Maria in der Rast“ (Nr. 345), welches gewiß die Arbeit eines Schweizer Malers ist.

⁵⁾ Auf dem Nürnberger Bilde erscheint das Christuskind ohne, auf dem Röhrer'schen Bilde mit Lententuch angetan. Ein weiterer Unterschied liegt sodann in der Art und Weise, wie das Haar der Madonna dargestellt ist. Auf dem Röhrer'schen Bilde löst sich von der Masse des Haares nur eine Strähne ab, während auf dem Nürnberger Bilde das Haar in drei Teilen über Schulter und Rücken fällt.

Strassburger Gemäldegalerie, auf den Holzschnitten: Die heil. Sippschaft (E. 9) und der schlafende Stallknecht (E. 147) etc., also auf Arbeiten des Meisters aus der frühen bis zur späten Epoche (ca. 1545). Baldung hat mit Ausnahme jener frühen Werke, welche er mit einem Rebblatt⁷⁾ zu signieren pflegte, zumeist sich des verschlungenen Monogrammes H. B. G. bedient, er hat aber nebenbei, wie wir eben gesehen haben, auch das Monogramm H. B. benützt, desgleichen auch die Buchstaben H. G. (Sebastiansaltar aus dem Jahre 1507 im Besitze der Frau Goldschmied in Brüssel). Die Initialen H. B. sind als Hans Baldung, wogegen das H. G. als Hans Grien zu deuten. Irrtümlicherweise hat, wie mir Herr Hofrat Röhrer mitteilte, s. Z. der verstorbene Prof. A. Hauser in München das Monogramm auf seinem Bilde als das des Hans Brosaner angenommen. Wie aus der hier beigefügten Abbildung deutlich hervorgeht, handelt es sich um ein unzweifelhaftes Werk des Hans Baldung, das nach jeder Richtung hin für den Meister charakteristisch ist. Die Maria ist niedergekniet auf einem am Steinboden ausgebreiteten Teppich und drückt mit beiden Händen das auf ihrem linken Schenkel stehende Christuskind an sich. Vor ihnen blättert in einem aufgeschlagenen Buch ein Putto, ein zweiter neben diesen schaut schalkhaft unter dem Vorhang hervor, während ein dritter rechts oben denselben bei Seite zieht. Über der Gruppe schwebt der heil. Geist in Form der vom Lichtschein umflossenen Taube. Neben der Madonna sieht man am Boden eine Schüssel mit Früchten und ein geschlossenes Gefäß, hinter ihr einen faltenreichen Vorhang. Wirkungsvoll hebt sich die Madonna, welche ein in weißlich violetten Tönen gehaltenes Kleid mit weißen und grünlichen Lichtern trägt, von dem stark bauschigen Vorhang ab, dessen rückwärtiger Teil mit den dunklen Schattenpartien kirschrot, der andere mit hellen Lichtern karmoisinrot wirkt. Das Kleid der Madonna ist blaugrün, ihr Haar braun mit weißen Lichtern, der Teppich schwärzlich, der Fußboden grün und gelb, die Fruchtschüssel grünlich und weiß, der Bucheinband blau, desgleichen die rechts oben vom Balken herabhängende Schnur mit einigen Kugeln. Die Gesichter, besonders die der Putten (die Flügel in verschiedenen Farben), sind fahl, die Gesichtsfarbe der Madonna kräftiger. Weiß erscheint die Taube in goldener Aureole, deren Rand in grünlichen, hellrosa und kirschenroten Farben spielt. In diesem Gemälde, das in der Farbengebung eine vollkommene Harmonie aufweist, zeigt sich Baldung auch in kompositioneller Hinsicht von der vorteilhaftesten Seite. Mit großer Herzensinnigkeit schildert er die innige Liebe der Mutter zum Kinde. Natürlich fehlen bei der Darstellung auch die vom Meister so beliebten Putten nicht, die so vielen seiner Werke einen seltenen Zauber verleihen und gleichzeitig als ein willkommenes belebendes Element kostbar

⁶⁾ G. v. Térey. Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Straßburg. J. H. Ed. Heitz, (Heitz und Mündel) 1894—1896. Drei Großfolio-Bände mit 276 Illustrationen. Bd. II Taf. 88.

⁷⁾ Das Baldung'sche Signum in Form eines Rebblattes findet sich auf der Kreuzeserhöhung im „speculum passionis“ (Nürnberg, A. Pinder 1507), auf der bereits obenerwähnten Zeichnung in Erlangen neben dem H. B.-Monogramm, ferner auf einer Handzeichnung im Kupferstichkabinet in Budapest, auf dem Clairobscurholzschnitt: „Drei Hexen sich zum Sabbath vorbereitend, während eine vierte schon in der Luft auf einem Bock davonreitet“ neben dem H. B. G.-Monogramm und der Jahreszahl 1510, sodann auf dem Holzschnitt: Der Sündenfall.

wirken. Daß Baldung ein und dasselbe Bild zweimal gemalt hat, sehen wir aus dem eben angeführten Beispiel; es existiert aber von seiner Hand zweimal auch eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der akademischen Galerie in Wien und im Germanischen National-Museum (Nr. 344). Was noch die Frage anbelangt, ob dem Röhrer'schen oder dem Nürnberger Bild der Vorzug zu geben sei, glaube ich auf Grund eines minutiösen Vergleiches, welchen ich dank des liebenswürdigen Entgegenkommens von seiten des Direktors des Nationalmuseums, Herrn von Betzold, im Museum selbst anstellen durfte, indem die zwei Bilder zu diesem Zwecke nebeneinandergestellt wurden, mit voller Sicherheit beantworten zu können, daß das erstgenannte Werk viel höhere Qualitäten besitzt — obgleich beide Bilder als eigenhändige Arbeiten des Künstlers zu betrachten sind. Das Röhrer'sche Bild ist von tadelloser Erhaltung, wogegen das Nürnberger leider stark gelitten hat, besonders in den Fleischteilen und im Gewande der Maria; es ist in vielen Partien verrieben (besonders in den Falten und Ärmeln des Kleides) und mit dem Pinsel überarbeitet und nachgeholfen. Infolgedessen erscheint das Nürnberger, was die Gesamtharmonie der Farben anlangt, blasser, wogegen das Röhrer'sche Exemplar sehr frisch wirkt. Zu bemerken sei noch, daß auf letzterem Bilde die Gestalten etwas größer sind, was zur Wirkung der Tafel auch beiträgt. Außer diesen zwei kleinen Madonnabildern möchte ich in aller Kürze acht weitere Gemälde Baldungs erwähnen. Noch in die Nürnberger Zeit fällt das im Buckingham Palace zu London⁸⁾ befindliche, von G. J. Waagen dem Hans Kulmbach zugewiesene Brustbild eines vornehmen jungen Mannes in pelzbesetztem Mantel und Kappe, mit den beiden Händen einen Rosenkranz haltend. Es trägt oben die Jahreszahl 1509, ist also das früheste Oelbildporträt, welches wir von der Hand des Freundes Dürers, von „Grienhals“ kennen. In die Anfangsperiode des Freiburger Aufenthaltes fällt die Maria als Schmerzensmutter im Museum der bildenden Künste in Budapest⁹⁾, das aus der Sammlung Hoschek in Prag¹⁰⁾ erworben wurde. Es ist ein Bruchstück eines Altarwerkes, auf dessen Mittelstück aller Wahrscheinlichkeit nach Christus am Kreuz, auf dem linken Flügel Johannes dargestellt war, groß in der Konzeption, in Empfindung und Farbengebung stark grünewaldisch. Etwas später, etwa in die Mitte des zweiten Jahrzehntes des XVI. Jahrhunderts fällt die angeblich aus Südfrankreich stammende Tafel mit der Beweinung des Leichnams Christi im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Das Bild dürfte ungefähr aus derselben Zeit stammen, wie des Meisters Gemälde mit derselben Darstellung im Ferdinandeum zu Innsbruck¹¹⁾, also nicht aus der späteren Zeit, wie H. Posse¹²⁾ meint. Ein weiteres Gemälde Baldungs ist noch nicht lange her aus schweizerischem Privatbesitz zum Vorschein

⁸⁾ Lionel Cust. Burlington Magazine 1904 S. 104 (abgeb. daselbst). In diesem Aufsatz versucht Cust auch das vielumstrittene Bildnis vom Vater Dürers in der Londoner National-Galerie als eine Kopie Baldungs nach Albrecht Dürer in Anspruch zu nehmen.

⁹⁾ Galeriekatalog von 1910. Nr. 729a (abgeb. daselbst).

¹⁰⁾ W. Martin. Galerie Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim. Prag 1907. Nr. 3.

¹¹⁾ Térey a a. O. Gemälde. Bd. II. Taf. 27.

¹²⁾ H. Posse. Die Gemälde-Galerie des Kaiser Friedrich-Museums. Berlin 1911. Bd. I 11 S. 49—50 (abgeb. daselbst).

gekommen und wird als Eigentum der eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel¹³⁾ aufbewahrt. Dargestellt ist St. Anna selbtritt in einer Renaissancehalle. Das Bild stimmt mit einer im großherzoglichen Kupferstichkabinet in Karlsruhe befindlichen, weißgehöhten Feder- und Pinselzeichnung¹⁴⁾ überein, in welcher wir jedoch keine eigenhändige Arbeit des Künstlers sehen, vielmehr nur eine Kopie von jenem Gehilfen Baldungs, der z. B. die zwölf Apostel des Freiburger Hochaltars, ferner die Verkündigung des Schnewlin'schen Altarwerkes im Münster zu Freiburg und andere Werke ausgeführt hat. Das Basler Bild dürfte etwa 1519 und nicht später, wie der Verfasser der mit J. C. unterzeichneten Notiz in Cicerone¹⁵⁾ angibt, entstanden sein. In das Jahr 1525 fällt eine der edelsten Schöpfungen Baldungs, ein Meisterwerk deutscher Renaissance-malerei: die lebensgroße Venus mit Amor, welches im verfloßenen Jahre aus Pariser Besitz in die Sammlung des Marzell von Nemes¹⁶⁾ gelangte. Nicht weniger als drei Bilder des Künstlers gehören in das Jahr 1530. „Maria geküßt von dem Kinde in einer Architektur im Geschmacke der Renaissance, mit einem Seraphinkopf“ aus der ehemaligen Sammlung Jean Dollfus¹⁷⁾, ausgestellt 1885 auf der Ausstellung des Orphelins d'Alsace-Lorraine im Louvre), ferner die von Paul Bergner entdeckten und publizierten Gegenstücke im Besitze des Grafen Bohoslav Kolowrat-Krakowsky-Liebensteinsky auf Schloß zu Reichenau a. d. K. in Böhmen. Auf dem einen Bilde ist der Kampf des Herakles mit dem Antäus, auf dem anderen der Opfertod des Marcus Curtius dargestellt.¹⁸⁾

¹³⁾ Katalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel 1910. Nr. 856. Das Bild ist publiziert im Jahresbericht 1909 der Gottfried Keller-Stiftung (frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Paul Gans in Basel, welcher mir auch eine Photographie des Bildes zur Verfügung stellte).

¹⁴⁾ Térey a. a. O. Handzeichnungen. Bd. III Taf. 269.

¹⁵⁾ Cicerone. 1910 S. 716; 1911 S. 64.

¹⁶⁾ G. v. Térey. Kunstchronik N. F. XXIII S. 524. — Katalog der Sammlung M. v. Nemes in der Kunsthalle zu Düsseldorf. 1911. Nr. 14 (abgeb. daselbst). Die Jahreszahl 1525 und zweimal das Monogramm H. B.

¹⁷⁾ Catalogue etc. des Collections Jean Dollfus. Versteigerung durch G. Petit in Paris 1912. Voll. III Nr. 33. — Wir sind in der Lage, dieses Bild, welches von François Kleinberger in Paris auf der gen. Auktion erworben wurde, und unlängst in den Besitz des germanischen Museums in Nürnberg gelangte, mit jenem Bilde der fürstl. Liechtenstein'schen Galerie in Wien zu identifizieren, das im Katalog der genannten Sammlung von 1873 erwähnt wird. (Vgl. G. v. Térey. Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Straßburg. J. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1894. S. 45 Nr. 52). Monogr. u. Datum 1530.

¹⁸⁾ Paul Bergner im Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege. 1911. Heft 1—4 Wien 1911. Im Kommissionsverlag bei A. Schroll & Co. S. 171 ff. (abgeb. daselbst). Auf dem Herakles- und Antäus-Bilde die Jahreszahl 1530, auf dem Marcus Curtius-Bilde das Monogramm und das Datum 1530.

¹⁹⁾ Außer den genannten Werken sollen sich im Privatbesitz von Baldungs Hand noch folgende Bilder, die ich aber persönlich nicht kenne, befinden: In München ein auf Leinwand gemaltes Temperabild mit der Halbfigur der Madonna, die ihr Kind stillt (vgl. Kunstchronik N. F. V. S. 137); in Jena im Besitze von Prof. Unrein zwei Teile eines Altarwerkes; in Berlin eine Allegorie der Lebensalter; in München ein Bild (Adam und Eva?); im Landes-Museum der Provinz Westphalen in Münster eine heil. Elisabeth, auf welch letzteres Bild mich Herr Prof. Geisberg aufmerksam gemacht hat, sodann ein Schmerzensmann in der Stuttgarter Galerie (frdl. Mitteilung des Herrn Dr. Hampe, II. Direktors des Germanischen National-Museums), welches Bild aber nach der mündlichen Mitteilung des Herrn Konservators Dr. Walter Gräff-München kaum von Baldung herrühren dürfte.

DIE UMGESTALTUNG DER GOTISCHEN ABTEILUNG IN DER PINAKOTHEK

VON RUDOLF OLDENBOURG

Die Geschichte unserer Galerie beginnt mit der Entstehung einer Serie von illustrativen Historienbildern, die Herzog Wilhelm IV. sich von einigen namhaften bayrischen und schwäbischen Künstlern malen ließ. Auch bei den folgenden, bedeutenderen Erwerbungen der herzoglichen Kunstkammer unter Maximilian I. suchte man sich in erster Linie Werke der großen deutschen Meister zu sichern und besonders Dürer war damals in der Münchener Residenz reicher vertreten als sonstwo, selbst Rudolfs II. Sammlung in Prag nicht ausgenommen. Im weiteren Verlauf des 17. und im 18. Jahrhundert kam die Sammeltätigkeit der Kurfürsten mehr den niederländischen Schulen zugute und erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der deutsche Bestand des bayrischen Gemäldebesitzes durch die Säkularisation mit einem zunächst unübersehbaren Schatz von Kunstwerken bereichert. Das Zusammenströmen der bisher in Kirchen und Klöstern verstreuten und versteckten Bilder erweckte das Interesse für die künstlerischen Leistungen unserer Vorfahren umsomehr, als gleichzeitig die Romantiker auch die literarischen Werke der deutschen Vergangenheit wieder ans Licht zogen und damit die Pflege der Literatur- und Kunstdenkmäler Hand in Hand ging.

Für die Art, in der man sich damals mit der cisalpinen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auseinandersetzte, ist es bezeichnend, daß sogar ein Goethe vor den Perlen der Sammlung Boisserée nur an Hand der historischen Orientierung, also nur bedingt zu einer Würdigung des künstlerischen Wertes kommt. Bei allem historisch-patriotischen Interesse schien es doch geraten, jenen Werken mit Nachsicht und Wohlwollen gegenüberzutreten, da die Erinnerung an die kanonische Kunst Raffaels und etwa der Bolognesen nur eine relative Anerkennung zuließ. So beginnt auch noch Schopenhauer seine Bemerkungen über die Sammlung Boisserée mit den charakteristischen Worten: „Ein ächtes Kunstwerk darf eigentlich nicht, um genießbar zu sein, den Präambal einer Kunstgeschichte nötig haben“ und schließt mit einem eigentümlichen Gemisch von Verständnis und Voreingenommenheit: „Mit solchen Farben ist weder vor, noch nach ihnen gemalt worden: sie sind brennend und bringen die höchste Energie der Farbe zu Tage. . . . Hätten doch Raphael und Korreggio diese Farben gekannt!“

Bei solchen Vorurteilen muß man es um so höher anschlagen, daß König Ludwig I. trotz seines zeitgemäß klassizistischen Geschmacks durch den kostspieligen Ankauf der Sammlungen Boisserée und Wallerstein auch die gotische Malerei in seine ebenso geniale als erfolgreiche Sammeltätigkeit einbezog und in hochherziger Gesinnung seine Erwerbungen der öffentlichen Nutznießung überließ, wodurch die bereits vorhandenen Bestände derart vervollständigt wurden, daß seither keine Sammlung sich mit dem bayrischen Besitz an deutschen Gemälden messen kann.

Eine Auswahl der berühmtesten Gemälde und Meister wurde in der 1836 voll-

endeten Pinakothek ausgestellt, eine große Anzahl vorzüglicher Werke dem Germanischen Museum leihweise überlassen, und das Uebrige teils im National-Museum und den Filialgalerien untergebracht, deren Zahl im Lauf des Jahrhunderts auf acht angewachsen war, teils Kirchen und öffentlichen Gebäuden zur Ausschmückung überlassen.

Inzwischen hatte man der deutschen Kunst mehr und mehr Interesse zugewandt; die Forschung wies bisher unbekannte Meister in ihren Werken nach, der „Präambal der Kunstgeschichte“ war soweit Gemeingut der Gebildeten geworden, daß auch weitere Kreise zum unmittelbaren Genuß und Verständnis jener Kunstepoche durchdrangen und mit der wachsenden Kenntnis des Materials hielt eine noch heute steigende Wertschätzung Schritt. Es lag daher nahe, daß Hugo von Tschudi bei seinem energischen Eingriff in die bayerischen Museumsverhältnisse sein Augenmerk in erster Linie auf diesen Zweig unserer Sammlungen richtete, um die vorhandenen Schätze nach den jetzigen Ansprüchen an Denkmalspflege und Aufstellung voller zur Geltung zu bringen, als es bisher geschehen war. Von den obersten Behörden in seinen Absichten gefördert, vollzog er mit Hilfe von Konservator Dr. Braune, der den sehr verstreuten Besitz durch mehrjährigen Umgang besser überschaute, eine allseitige Verschiebung der bisherigen Bestände, die nicht nur der Pinakothek zugute kommen sollte, sondern ebenso die Interessen der Provinzstädte an ihrer lokalen Kunst im Auge behielt.

Dabei galt das erste leitende Prinzip der Vereinigung vielteiliger Altar- und Serienwerke, deren einzelne Bestandteile an verschiedene Orte versandt und zum Teil erst jüngst wieder als zusammengehörig erkannt worden waren. Auf diese Weise erhielt Burgkmairs „Johannes auf Pathmos“ seine farbenprächtigen Flügel wieder, die in Schleißheim und Burghausen hingen¹⁾; das Mittelstück des imposanten Kirchenväteraltars von M. Pacher wurde mit seinen vier Flügeln (bisher in Augsburg) vereinigt; zu dem prächtigen Triptychon des Sippenmeisters fand sich der linke Flügel im Germanischen Museum; die Fragmente eines kleinen Altarwerkes von H. Fries (früher in Schleißheim und Nürnberg) wurden zusammengestellt, ebenso das Altärchen eines dem Qu. Massys verwandten Künstlers, dessen Flügel die Museen von Nürnberg und Erlangen besaßen, während das in 2 Teile zerschnittene Mittelstück zum alten Besitz der Pinakothek gehörte. Ein besonders glücklicher Fund machte es möglich, die Außenseiten der großartigen Flügel des Wettenhauser Hochaltars von M. Schaffner wieder mit ihren polychromierten Holzreliefs zu schmücken, die bei der Säkularisation von den Tafeln losgelöst und in die Nürnberger Burgkapelle verbracht worden waren; von der geplanten Erwerbung des geschnitzten Mittelstückes, das noch in der Wettenhauser Kirche steht, mußte leider abgesehen werden, weil es von verständnislosen Händen verstümmelt und durch neue Bemalung entstellt worden ist. Aus einem ähnlichen Grunde wurde auch die in Aussicht genommene Vereinigung der anfangs erwähnten Serie von Geschichtsbildern nicht durchgeführt; zwei Stücke erwiesen sich als zu schadhaft, um in der Pinakothek zu figurieren, dagegen konnten zwei

¹⁾ Vgl. Gräff, Monatsh. f. Kunstwissensch. IV, 442.

weitere, die Geschichte der Susanna (von Refinger?) und der Selbstmord der Lukretia (von Preu), die 1632 mit anderen Kunstwerken von den Schweden aus der Residenz entführt und 1895 aus schwedischem Privatbesitz zurückerworben waren, wieder in München Aufstellung finden.

Die vierzehn Gemälde von Schäuffelin aus Kloster Christgarten, die in den Galerien von München, Schleißheim und Nürnberg versprengt waren, bilden jetzt zyklisch vereint einen würdigen Abschluß über den Meisterwerken des Dürersaales. Von Dürer selbst verlor die Pinakothek ein Werk in dem Porträt des M. Wohlgemut, das als Tauschobjekt an das Germanische Museum abgegeben wurde; dafür ist das Bildnis des O. Krel, von den beiden Familienwappen flankiert, wieder in seiner ursprünglichen Form hergestellt²⁾. — Die Eigenart des seltenen Tirolers Marx Reichlich überblicken wir erst, seitdem sich aus drei Galerien und einer Kirche die acht Altarteile zusammengefunden haben, die vereinigt zwei Flügelpaare ergaben; die Zugehörigkeit des kleineren Paares ist nicht mehr nachzuweisen, dagegen war das Mittelstück der größeren Flügel, das die Heiligen Jakobus und Stephanus darstellt, 1852 in Schleißheim versteigert worden und konnte 1910 aus einer Münchener Privatsammlung zurückerworben werden. Von den Außenseiten der Flügel, die bei der unseligen Auktion dem Staat ebenfalls verloren gegangen waren, wurden 1911 wenigstens die unteren Teile, die Herr Dr. L. Gerngroß der Pinakothek zum Gedächtnis ihres Reorganisators stiftete, wiedergewonnen. — Das Entgegenkommen Sr. Exz. des Herrn Erzbischofs wird es in nächster Zeit auch ermöglichen, den beiden interessanten Flügelbildern des landshuter Malers Georg Leinberger ihr Mittelstück zurückzugeben, das sich z. Z. noch im erzbischöflichen Palais zu Freising befindet.

Für das Germanische Museum war vor allem die Überweisung der vier Pleydenwurff nahestehenden Flügel aus München und Augsburg wertvoll, da sich der dazu gehörige geschnitzte Mittelschrein bereits im Besitz des Museums befand. Ferner wurde der Konstantinsaltar von Burgkmair durch einen in München aufbewahrten Flügel ergänzt und der sog. Schilchersche Altar des älteren Holbein in seinen acht noch vorhandenen Teilen dem Museum einverleibt. Die Augsburger Galerie erhielt aus Schleißheim vier Tafeln des schwäbischen Malers Martin Schaffner, die mit vier bereits in Augsburg befindlichen von einem Altar aus Wettenhausen stammen.

Die Zusammenstellung der versprengten Altäre setzte die Wiederherstellung der einzelnen Teile in ihren Originalzustand voraus, weshalb mehrere Gemälde von apokryphen Anstückungen befreit werden mußten. Auch diese notwendige und ohne weiteres einleuchtende Neuerung begegnete, besonders als sie auch auf Einzelbilder ausgedehnt wurde, manchen Bedenken und Widersprüchen, die jedoch ihre Durchführung nicht verhindern konnten. Der schönste Erfolg auf diesem Gebiet ist die Instandsetzung des Johannesaltars von Burgkmair, obwohl gerade hier die breiten, späteren Zusätze, durch die das Mittelstück entstellt wurde, beibehalten und nur mit dem Rahmen verdeckt werden mußten,

) Vgl. Braune, Münchener Jahrbuch 1907 II, S. 28.

wodurch die Rahmung etwas schwerfällig geraten ist. Dagegen wurde am Burgkmair-Altar des Germanischen Museums die Überhöhung des Mittelstückes und eines Flügels abgeschnitten und damit die Kongruenz der drei Teile wieder hergestellt. Besonders überraschend war die Wiedererstellung des schon erwähnten Triptychons eines Massyschülers: Während die beiden Flügel je einseitig angestückt waren, hatte man das Mittelstück, das Maria mit dem Kind und Gottvater mit dem Gekreuzigten in einer reich verzierten Doppelnische darstellte, in zwei Teile zersägt und jede Hälfte als selbständiges Bild zurechtgemacht, indem man sie beiderseitig erweiterte und die gemalte Architektur, sowie die neuen Anstückungen mit grauen Wolken übermalte. Zunächst wurde nun der Altar in seiner ursprünglichen Größe wiederhergestellt und dann zur Restaurierung des Mittelstücks geschritten, bei der die üppige spätgotische Architekturumrahmung und zwei Wappen zutage kamen. Auch das zierliche Verkündigungsbild von Bles und das Diptychon von L. van Leyden hat mit der restitutio ad integrum ein neues Aussehen gewonnen.

Wenn die Besitzveränderungen, die auf die Vereinigung zusammengehöriger Altarteile zielten, einer prinzipiellen Forderung der Denkmalspflege nachkommen, so mußte ein weiterer Austausch den verschiedenen Charakteren der Sammlungen und besonders den Ansprüchen der Pinakothek als der Zentralgalerie und eines der großen europäischen Museen Rechnung tragen. Es sollten in München zunächst alle deutschen Schulen in typischen Werken vertreten sein und dabei auf die altbayerische und die eng verwandte Tiroler Schule besonderer Nachdruck gelegt werden, ähnlich wie auch in Augsburg und Nürnberg die lokalen Schulen stärker betont worden waren. Die Pinakothek erhielt daher, abgesehen von den schon angeführten Altären, noch eine Reihe bedeutender Zugänge, die das schon Vorhandene nach allen Richtungen glücklich ergänzten.

Als frühestes Dokument der bayerischen Malerschule wurde das um 1450 entstandene Kreuzigungsbild aus Kloster Tegernsee der Schleißheimer Galerie entnommen, das den Stil des ersten zeitgenössischen Malers in München, Gabriel Anglers, vertritt. Für die weitere Entwicklung der Münchener Malerei sind vier Tafeln des einzig beglaubigten Altars von Jan Pollack aus Weihenstephan (1483) von Interesse, denen sich ein späteres Werk des selben Meisters, das Breitbild mit den Stiftern von Benediktbeuren von 1494, anschließt. Die Augsburger Galerie trat uns die „Geburt Mariae“ von A. Altdorfer ab, die Ludwig I. noch als Kronprinz erworben hatte und die mit ihrem fröhlichen Puttenkranz die selbständige Rezipierung der italienischen Renaissance in Deutschland auf das vorteilhafteste veranschaulicht. Ein typisches Werk der Regensburger Schule ist auch das auf Grün und Braun gestimmte „Erbärmerbild“, das seit hundert Jahren als Leihgabe in der Universität hing. — Den Münchener Hofmaler H. Mielich sehen wir in einem Frühwerk, dem hl. Hieronymos (aus Nürnberg), noch in viel primitiveren Anschauungen befangen als in dem nach Auffassung und Technik gleich vornehmen und vollendeten Porträt Albrechts V. von 1545, das aus Schleißheim eingezo-

Der hohe Begriff, den die Altäre von Pacher und Reichlich von der Tiroler Schule vermitteln, wird durch einige neuerworbene Einzelstücke noch erweitert. Ein „Tod Mariae“ und das Fragment einer „Krönung der Himmelskönigin“, in dem man ein Frühwerk Pachers erkennen will, gehören nach der Pracht ihrer ungebrochenen Farben und der herben Zeichnung der früheren Zeit (1460–70) an. Zwei weitere Altarstücke, die „Predigt des Stephanus“ und das „Martyrium des Laurentius“, reihen sich dagegen mit ihrer komplizierten Perspektive und dem tonigen Kolorit schon unter die Erzeugnisse der voll entwickelten Pacherschule. Als ein Kuriosum von starker koloristischer Eigenart verdient das aus Schloß Ambras stammende Porträt des Erzherzogs Sigismund (um 1480) besondere Beachtung, das mit primitiven Mitteln eine äußerst markante Bildniswirkung erzielt. — Die Gruppe der Tiroler Maler, die aus allen Filialgalerien zusammengerufen wurde, gibt unserer deutschen Sammlung eine ganz besondere Note, da einerseits keine andere Galerie die seltenen Meister auch nur in annähernder Vollständigkeit besitzt und anderseits die Werke Pachers, vor allem der Kirchenväter-Altar, zum Vollkommensten gehören, was die Kunst vor Dürer auf deutschem Boden hervorgebracht hat.

Geringer ist die Erweiterung der schwäbischen Schule in der Pinakothek, da die Augsburger Galerie durch den Austausch in anderen Gebieten schon stark in Anspruch genommen war und ihr unvergleichlicher Bestand an einheimischer Malerei soweit als möglich geschont und vervollständigt werden sollte. Immerhin wurde unser Renaissancesaal durch den ergreifenden Kreuzigungsaltar von Burgkmair bereichert, dessen Erwerbung sich die Stadt Augsburg im Jahre 1809 zugleich mit der des Holbeinschen Sebastianaltars hatte entgehen lassen, und außerdem schickte die Augsburger Galerie ein kleines Madonnenbild von Chr. Amberger ein, dessen Bestimmung jedoch nicht gesichert ist. Ein wichtiges Stück der frühen schwäbischen Kunst lieferte die Schleißheimer Galerie in dem klar und großartig komponierten „Schmerzensmann“ des Sterzinger Meisters (dat. 1457); zwei Werke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ließ das Germanische Museum und die kleine Sammlung der Burg in Nürnberg ab: die liebeliche Madonna von B. Strigel und ein männliches Brustbild, das M. Schaffner als feinsinnigen Maler, aber wenig ansprechenden Porträtisten zeigt.

Besonders reich sind die Zugänge an fränkischen Gemälden, trotzdem einige hervorragende Werke dieser Schule als Gegenleistung für andere Erwerbungen an das Germanische Museum abgetreten wurden. An der Spitze steht der anonyme Altar der Geburt Christi von der Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts, in dessen Farben sich Leuchtkraft und Zartheit verschmelzen, wie man es in der Nürnberger Malerei nicht findet, wohl aber am Main, in der Heimat Grünewalds; da auch die Provenienz aus Aschaffenburg diese Lokalisierung bestätigt, so wird man den Meister als einen sonst unbekannten Vorläufer oder Verwandten des größten deutschen Koloristen anzusehen haben. Von Grünewald selbst erhielt die Pinakothek die frühe „Verspottung Christi“, die bis vor kurzem unerkannt im kunsthistorischen Seminar der Universität gegangen hatte und deren hoher Wert durch eine sorgfältige Reinigung eher bekräftigt, als in Frage gezogen worden

ist⁸⁾. Ein Künstler, der sich zwischen die Mainfränkische und Nürnberger Schule stellt, ist Hans Traut, dessen würdevolle „Schutzmantelmadonna“ aus Schleißheim übernommen wurde. — Der Dürerkreis erhielt außer den schon erwähnten Flügeln des Krel-Porträts (aus Nürnberg) einen Zuwachs von mehreren erlesenen Stücken, von denen eine „Hl. Familie“ (aus Erlangen) dem Meister besonders nahesteht. In der weicheren Zeichnung und der äußerst zarten Farbsubstanz, die an Tempera erinnert, liegen jedoch nicht zu übersehende Unterschiede mit Dürers Arbeiten vor und das farbenprächtige Bild, das schon die Kunstkammer Maximilians I. zierte, wird jetzt dem nur aus Holzschnittarbeiten bekannten Dürerschüler Hans Weiditz, von anderen dem jungen Hans von Kulmbach zugeschrieben. In Dürers unmittelbare Nähe gehört ferner die 1511 datierte „Beweinung Christi“ von H. Wechtlin (?) mit ihrer höchst individuellen Abendlandschaft, die bisher in den privaten Gemächern der Nürnberger Burg dem Publikum entzogen war. H. Baldung, von dem die Pinakothek nur zwei Porträts besaß, zeigt sich auf seinem eigensten Gebiet, der Allegorie, in zwei geistvollen weiblichen Figuren von zartester malerischer Vollendung (aus Nürnberg). Als reinen Realisten lernen wir ihn dagegen in einem Nachstück, der „Geburt Christi“ (aus Aschaffenburg) kennen, die sich durch ihre scharfe Beobachtung des Lichtes auszeichnet und darin Baldungs Zusammenhang mit der frühen oberrheinischen Schule verrät. Von einem anderen Dürerschüler, dem bayerischen Hofmaler B. Beham, gewann die Pinakothek ein kleines, etwas leeres Porträt aus der Erlanger Galerie, in dem er den Traditionen der Nürnberger Schule schon ziemlich fernsteht. Eine ebenso eigenartige als künstlerisch wertvolle Ergänzung des Dürerkreises bildet endlich das berühmte, aus Schloß Neuburg stammende Stilleben von Jacopo de Barbari; dieses ikonographische Unikum fand neben Dürers Selbstbildnis Aufstellung, nicht nur wegen der bedeutungsvollen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern, sondern weil es trotz seiner zarten, ausgesprochen venezianischen Malweise die Nachbarschaft seiner Landsleute Cima, Basaita, Palma usw. nicht vertrug, sich dagegen in seinen lichten Tönen und der sachlich-naturalistischen Auffassung sehr passend neben Dürer reiht.

Keiner der deutschen Künstler ist durch den Austausch mehr begünstigt worden, als das Haupt der sächsischen Schule, Lukas Cranach. Die erschütternde Tragik seines Kreuzigungsbildes von 1503, das eine der vereinzelt Perlen der Schleißheimer Galerie bildete, entsprang dem warmen Impuls seiner frühesten Jugend, dem er in seiner langen, ungewöhnlich fruchtbaren Tätigkeit nichts Ebenbürtiges mehr an die Seite zu setzen vermochte. Höchst effektiv ist das Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg, das den Kurfürsten in einer düsteren Landschaft vor dem Gekreuzigten knieend darstellt; der Vergleich mit drei sehr charaktervollen Porträts von Cranach, die aus den Galerien von Schleißheim und Erlangen kamen, läßt jedoch vermuten, daß jenes Motivbild mit Beteiligung von Schülerhand entstanden ist. Das Werk eines ausgesprochenen Cranachepigonen ist die lebensgroße, dem jüngeren L. Cranach zugeschriebene „Venus“

⁸⁾ Vgl. Braune, Repertorium f. Kunstw. XXXII, S. 501.

aus Schleißheim, die in ihrer anmutigen Beweglichkeit und dem zarten weißen Fleisch die spröde Schwerfälligkeit der frühen Cranach'schen Aktfiguren ganz abgestreift hat.

Die niederdeutschen Gemälde endlich erhielten nur geringen Zuwachs, da die kölnischen und westfälischen Bestände der Boisserée-Sammlung, die allein jene Schulen unseren Museen zugeführt hat, soweit sie für München wünschenswert schienen, vereint in der Pinakothek geblieben waren. Als Probe der frühesten kölnischen Malerei, von der auch das Bayerische National-Museum einige wertvolle Stücke besitzt, wurde aus der Augsburger Galerie ein kleiner Diptychonflügel (?) mit der „Verkündigung“ eingezogen, in dem die Tafelmalerei noch ganz im Sinne und mit den Mitteln der Buchmalerei des 14. Jahrhunderts arbeitet. In der Mitte des 15. Jahrhunderts mag das feine Hieronymusbildchen entstanden sein, das den Heiligen in einer orientalischen Landschaft von einem bayerischen Fürsten verehrt darstellt. — Ganz überraschend kamen aus der Clementinischen Sammlung in Lustheim, die sonst nur Werke des 17. und 18. Jahrhunderts besitzt, zwei noch in vollster Farbenpracht erhaltene Altarteile mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige; die zierlichen, etwas steifen Figuren und die emaille-artig aufgetragenen, tief leuchtenden Farben weisen auf einen westfälischen Künstler, der dem sog. „Meister der Glorifikation“ nahesteht.

An diese zahlreichen Erwerbungen der deutschen Schulen schließen sich nun noch einige frühniederländische Gemälde, die meist aus den Sammlungen Boisserée und Wallerstein nach Nürnberg verbracht, für das Germanische Museum keine wesentliche Bedeutung hatten, unseren Beständen dagegen wichtige Ergänzungen bringen, ohne freilich das Fehlen der großen Meister des 15. Jahrhunderts, J. van Eyck, des Meisters von Flémalle und H. van der Goes zu ersetzen. Ein dem letzteren verwandtes Werk erhielt die Pinakothek in dem Porträt des Kardinals Karl II. von Bourbon, das die Hand des nach seinem Altar in Moulins benannten Meisters von Moulins erkennen läßt. Die reiche Serie von Werken des D. Bouts wurde durch die farbenprächtige „Auferstehung“ vermehrt, die mit zwei anderen Stücken der Pinakothek zu einem fragmentarisch erhaltenen Altarwerk gehört. Aus dem frühen 16. Jahrhundert brachte der Austausch vor allem wertvolle Bildnisse, wie das Porträt-Diptychon eines jungen Ehepaares von einem dem Mabuse nahestehenden Künstler, ein männliches Brustbild des historisch wichtigen J. Scorel und das farbig delikate Frauenbildnis von J. van Cleve, dessen Hauptwerk auf dem Gebiete der religiösen Malerei die Pinakothek in dem „Tod Mariae“ bereits besaß; diesem Antwerpener Künstler ist der sog. „Meister der weiblichen Halbfiguren“ verwandt, von dem ein Frühwerk, die „Anbetung der hl. 3 Könige“, aus dem Germanischen Museum nach München kam. Schon in die Mitte des Jahrhunderts führt uns das schöne weibliche Bildnis auf rotbraunem Grund, dem die jetzige Zuschreibung an Scorel nicht gerecht wird. — Auch aus der Schleißheimer Galerie konnten der niederländischen Abteilung einige Gemälde zugeführt werden: die Heiligen Konstantin und Helena des Leidener Malers Engelbrechtsz, eine große „Beweinung Christi“, die ebenfalls von einem holländischen Künstler, in der Art des Jac. Cornelisz, herrührt und zwei

erst jüngst richtig erkannte Fragmente aus einem „jüngsten Gericht“ des Brüsseler Malers Colin de Coter⁴⁾. Als Leihgabe fand im Kabinett der frühen Niederländer vom Sommer 1911—12 das berühmte, aber nur wenigen im Original bekannte Brustbild des „Mannes mit der Sendelbinde“ von Jan van Eyck Aufstellung, wofür wir dem Vorstand des Museums von Hermannstadt besonderen Dank schulden. Außerdem erhielt die kleine Serie von französischen Porträts einen Zuwachs in dem käuflich erworbenen Bildnis der Denise Fournier, laut Inschrift Gemahlin eines hohen königlichen Beamten, das in der frühen Regierungszeit Franz I. entstanden sein mag.

Die Aufgabe, diese ungeheuere Erweiterung des Galeriebestandes würdig aufzustellen, brachte große Schwierigkeiten mit sich, da der durch abgegebene Gemälde frei gewordene Raum die neuen Zugänge nicht annähernd aufnehmen konnte und die deutschen Säle schon vorher an empfindlichem Raummangel gelitten hatten. Man entschloß sich deshalb, den Stiftersaal, der die niederländische Abteilung von der deutschen trennte, als solchen aufzugeben und ihn zur Aufstellung der umfangreichen Altarwerke heranzuziehen, während die Stifterbildnisse als sinniger Schmuck in die freien Wandflächen des Treppenhauses eingelassen wurden. Doch auch so konnte nur ein Provisorium geschaffen werden, wie denn überhaupt die ganze Neugestaltung der Pinakothek mit dem zu erwartenden Galerie-Neubau rechnet, durch den mit einer neuen Galerie für moderne Kunst auch Ausdehnungsmöglichkeiten für die Alte Pinakothek geschaffen werden sollen. Erst dann können die grandiosen Altäre von Pacher, Reichlich und Schaffner, die jetzt nur unbefriedigend an Scherwänden untergebracht sind und den großen Eingangsraum unschön zerteilen, zu ihrer vollen Geltung kommen und zugleich wird die Schaffung von Räumen, die sich nach ihren Dimensionen zwischen die Riesensäle und die kleinen Kabinette des Klenzseschen Baues stellen, für eine günstigere Aufstellung der kleineren Altäre und der Geschichtsbilder neue Möglichkeiten bringen.

Der Dürersaal allein kann jetzt schon als das gelten, was Tschudi für alle Räume als vorbildlich gedacht wissen wollte; die Wände sind, wie in der ganzen Abteilung, mit naturfarbenem Leinstoff bespannt, auf dem die Buntheit der Gotik in ihrer ganzen Intensität zur Geltung kommt. Der hohe Marmorsockel der Wände wurde entfernt, die Tür zur Loggia zugemauert und der Mittelpunkt dieser Wand dem Erasmusbild Grünewalds eingeräumt, das die ganze Fläche der Längswand mit seinen gewaltigen Figuren beherrscht. Rechts und links schließen sich symmetrisch Werke von Strigel, Wolgemut und Cranach an; überhaupt war man bestrebt, entsprechend dem streng klassischen Charakter des Hauses und seinen klaren, großen Verhältnissen, die Aufstellung übersichtlich zu gliedern und jede verwirrende Überfüllung zu vermeiden. Dieser Absicht kamen besonders vier annähernd gleich große Altäre von Burgkmair, Dürer und einem anonymen Franken zustatten, die an den Schmalwänden die Flächen zu beiden Seiten der Türen einnehmen. Als friesartiger Abschluß nach oben wurden an den Längs-

⁴⁾ Vgl. Friedländer, Jahrb. d. Preuss. Kunstslg. XXXI, S. 245.

wänden die Bilderreihe von Schöffelin aus Christgarten, an den Schmalwänden die Flügelteile des Kaisheimer Altares von Holbein d. Ä. verwendet.

Wesentlich verändert hat sich die Physiognomie der deutschen Abteilung auch durch die nach neuen Gesichtspunkten begonnene Rahmung, die durch die Rekonstruktion der Altarwerke notwendig geworden war. Die schmalen flachen Leisten, mit denen man im 15. und 16. Jahrhundert Altäre und Einzelbilder einzufassen pflegte, waren in der Gründungszeit der Galerie mit schweren, weit ausladenden Goldrahmen im klassischen Geschmack vertauscht worden, die nicht nur die Wirkung der einzelnen Gemälde störten, sondern bei den Altären dem Einklang ihrer Teile entgegenwirkten, indem die Flügel zu weit von den Mittelbildern getrennt waren und die Triptychen nicht mehr geschlossen werden konnten. Es wurde deshalb eine Sammlung von Abgüssen guter Originalrahmen angelegt, nach denen man mit Berücksichtigung von Entstehungsort und -zeit zunächst die Altäre mit Rahmen versah. Da dieses Prinzip an deutschen Gemälden bisher in keinem Museum verfolgt wurde, so darf der hier unternommene Versuch noch nicht als etwas Abgeschlossenes beurteilt werden, wenn auch in den allermeisten Fällen schon jetzt befriedigende Resultate vorliegen. Besonders haben die nieder-rheinischen Altäre in den einfachen, schwarz-goldenen Leisten, die man noch an manchen Bildern des Kölner Museums im Original antrifft, eine geschlossenere und farbigere Wirkung gewonnen; ebenso einige der frühniederländischen Porträts und Madonnen, von denen das Diptychon eines Memlingschülers mit der Madonna im Rosenhag nach der originalen Einfassung der etwa gleich großen „Geburt Christi“ von Memling in der Sammlung Clemens (München) gerahmt werden konnte.

Schwieriger waren die Imitationen der meist bunten oberdeutschen Rahmen herzustellen; als besonders gelungen können die unscheinbaren Leisten von stumpfem Rot und Blau bezeichnet werden, die den vier Tafeln des Hofer Altar von Wolgemut ein neues Aussehen verleihen. Für den Kirchenväteraltar von Pacher wurden die phantasievollen Rahmen des Pacher'schen Hochaltars in St. Wolfgang abgegossen und mit gutem Erfolg nachgeahmt. Zur „Beweinung“ von Dürer fand sich sogar ein echter gotischer Rahmen im Augsburger Depot und auch die „Apostel“ werden demnächst genaue Nachbildungen der Originalrahmen tragen die Maximilian I. mit Dürers Dedikationsunterschriften den Nürnbergern zurückließ. Vorzüglich gelungen sind die schmalen schwarzen, nur sparsam mit Gold ornamentierten Rahmen für die Porträts von Mielich, Neufchâtel, Schwarz und die feinen Landschaften Elsheimers, wie sich denn überhaupt die neuen Rahmungen soweit bewährt haben, daß sie nach den selben Gesichtspunkten an allen deutschen Bildern durchgeführt werden sollen.

Bei der folgenreichen Reorganisation des staatlichen Gemäldebesitzes, die Tschudi in seiner kurzen Amtstätigkeit vollzog und die sich hauptsächlich auf die deutschen Bestände der Sammlungen erstreckte, hat sich die Pinakothek nicht, wie irrigerweise verlautete, dadurch bereichert, daß die Filialgalerien geplündert und zur Bedeutungslosigkeit herabgedrückt wurden, sondern die planvolle Verteilung und

Aufstellung der Kunstwerke zog aus dem vorhandenen Kapital erhöhte Werte, die allen Galerien nach Maßgabe ihres Charakters und ihrer Bedeutung zugute kamen. Augsburg blieb im vollen Besitz der für die Stadt wesentlichen schwäbischen Schule, deren Reichtum in der neugeordneten Galerie übersichtlicher und genießbarer als früher zur Schau steht; in Aschaffenburg hat die Vereinigung von Arbeiten Cranachs und seiner Werkstatt (darunter die vier großen sog. Pseudo-Grünwalds aus München) einen Saal von imposanter, einheitlicher Wirkung ergeben, in dem die Erinnerung an den Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg und den in seinen Diensten stehenden Wittenberger Maler ein würdiges Denkmal gesetzt ist; und wenn der Erlanger Galerie zugunsten anderer Sammlungen ein Teil ihres Bestandes an deutschen Gemälden entzogen und durch niederländische reichlich ersetzt wurde, so geschah dies im Hinblick auf die Nähe Nürnbergs mit seinen unermesslichen Schätzen an deutscher Kunst. Auch Schleißheim, das bei seiner einsamen Lage in der unmittelbaren Nähe Münchens keinen Anspruch auf einen selbständig gestalteten Bestand erhebt, wird trotz seiner unbestreitbaren Verluste, durch die alle anderen Galerien gespeist wurden, nach wie vor für jeden Kunstfreund seine Anziehungskraft behalten, nicht allein wegen seiner unvergleichlichen landschaftlichen und architektonischen Schönheiten und des Marées-Pavillons, sondern weil die Sammlung besonders auf dem Gebiet der bayerischen Malerei als Studiengalerie systematisch ausgebaut ist und die Bestände der Pinakothek und des National-Museums ergänzt.

An erster Stelle standen bei dem ganzen Austausch natürlich die Interessen der Zentralgalerie und die Veränderungen, die die Pinakothek in den letzten zwei Jahren erfahren hat, sind bei weitem die eingreifendsten in ihrem bald achtzigjährigen Bestehen. Sie beschränken sich aber nicht allein auf einen bedeutenden Besitzzuwachs, sondern liegen vor allen in der neuen Art der Darbietung, die den modernen Ansprüchen an Aufstellung gerecht wird, ohne dabei die hohen Traditionen des Baues und seines Stifters außer acht zu lassen. — Nur der deutschen Abteilung konnte Tschudi noch persönlich ihre definitive Gestalt geben oder vorschreiben und ihr galt der letzte Besuch, den der schon schwer Kranke seiner Galerie abstattete; mit ihr aber hat er auch die Direktiven festgesetzt, nach denen sich die demnächst zu vollziehende Neugestaltung der übrigen Säle zu richten haben wird.





The Fishmonger

The Fishmonger

NIEDERLÄNDER DES 16. JAHRHUNDERTS IN DER ALTEN PINAKOTHEK

VON RUDOLF OLDENBOURG

Den Mittelpunkt unserer Galerie bildet ihr unvergleichlicher Schatz an Werken aus der Blütezeit der vlämischen Kunstepoche. Besonders das in allen Gebieten dominierende Haupt der Schule, Peter Paul Rubens, kann in den verschiedenartigsten Werken aus allen Etappen seiner reichen Entwicklung verfolgt und bewundert werden, und nur die Museen von Wien und Madrid dürfen sich hierin mit München messen. Während aber jene Sammlungen, besonders das Wiener Hofmuseum, auch die Vorgänger der Rubens'schen Glanzzeit in ihren besten Werken vertreten haben, fehlten diese originellen und phantasievollen Führer der aufstrebenden vlämischen Malerschule bei uns entweder vollständig, oder sie konnten nur in einzelnen Stücken gezeigt werden, die von der Mannigfaltigkeit ihres Schaffens keine ausreichende Vorstellung vermittelten.

Bei den eingreifenden Veränderungen in den Beständen der staatlichen Galerien, die durch Hugo von Tschudi angeregt wurden, konnte nun auch diese Lücke unserer Sammlung durch einige charakteristische, künstlerisch wertvolle Zugänge aus den Filialgalerien ausgeglichen werden.

Ein vortreffliches Genrestück aus der Mitte des 16. Jahrhunderts erwarb die Pinakothek in den „Fischhändlern“ von J. Bueckelaer (dat. 1568), die in dem wenig besuchten Schlösschen Lustheim im Schleißheimer Park dem größeren Publikum vorenthalten waren; mit Recht hebt Sievers¹⁾ die sympathische, farbenprächtige Komposition als ein Hauptwerk des Meisters hervor. — Auch der größte von Rubens Vorgängern, der geniale Pieter Brueghel, ist jetzt mit einem, wenn auch bescheidenen Stück in München vertreten. Es ist der Profilkopf eines häßlichen alten Bauernweibes, der — vielleicht als Verherrlichung urwüchsiger germanischer Derbheit — im vorigen Jahrhundert an das Germanische Museum in Nürnberg leihweise abgegeben worden war und dort außer allem Zusammenhang im holländischen Saal ein unscheinbares Dasein fristete. Wenn auch nur ein Fragment oder eine Studie, so ist uns der Kopf in seiner breiten, sicheren Malweise doch ein willkommener Repräsentant des gerade in Deutschland so seltenen Meisters. Zwei schön erhaltene Werkstattrepliken nach der „Johannespredigt“ und dem Wiener „Kindermord“, von denen besonders die erstere den Geist des Künstlers feinsinnig erfaßt und wiedergibt, ermöglichen außerdem, Brueghels ungewöhnliches erzählerisches Talent und seine starke Begabung für die Landschaft wenigstens mittelbar kennen zu lernen.

Von Jan Brueghel, dem Sohn des Bauern-Brueghel, der schon weit in die Rubenssche Ära hineinreicht, besitzt der bayrische Staat eine sehr beträchtliche Anzahl von Werken. Dennoch war er, abgesehen von seinen gemeinschaftlichen Arbeiten mit Rubens und Balen, bisher in der Pinakothek einseitig vertreten,

¹⁾ Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen XXXII, S. 208.

nämlich nur in einer Reihe seiner bekannten Dorflandschaften mit den üblichen Windmühlen, Wirtshäusern, Bauernkarren und bunten Figürchen; denn eigentlich müssen auch die beiden Historienbilder „Christi Predigt am See Genezareth“ und „Scipios Großmut“ diesen staffierten Landschaften beigezählt werden. Von einer ganz neuen Seite zeigt sich uns der Künstler jetzt in einer kleinen Waldlandschaft mit dem hl. Hieronymus (aus der Augsburger Filialgalerie), wo der behaglich schildernde Ton jener Dorfveduten einer ernsten Gesamtstimmung gewichen ist. Die wohlberechnete Komposition zieht den Blick auf das dichte Gestrüpp im Vordergrund, wo der büßende Heilige kniet, und auch die Färbung, die eine prachtvolle Skala von grünen und blauen Tönen in juwelenartiger Reinheit erstrahlen läßt, verstärkt die düstere Stimmung von Wildnis und Abgeschiedenheit. — Als Blumenmaler kennen wir J. Brueghel vor allem aus seinen zahlreichen gemeinschaftlichen Arbeiten mit Rubens, wo seinem zarten, etwas altmodischen Pinsel neben den großzügigen, flüssig gemalten Figuren seines Partners ein eigentümlich pikanter, man möchte sagen kunstgewerblicher Reiz eigen ist. Auch in seinen seltenen selbständigen Blumenstücken streift er eine gewisse trockene Sachlichkeit nicht ganz ab, doch was das vegetative Leben dabei einbüßt, kommt einer delikaten dekorativen Wirkung zugute; so gibt auch der große, herbarienartige Blumenstrauß, der aus der Schleißheimer Galerie nach München gebracht wurde, in seinem strengen Stilgefühl eine charakteristische, für das Gesamtbild von Brueghels Schaffen wichtige Ergänzung.

Die Vereinigung des ganzen Brueghelkreises und einiger gleichzeitiger Porträts in einem Kabinett hat einen Raum von historisch und ästhetisch gleich harmonischer Wirkung ergeben.

Wenn Rubens etwa von 1620 an mehr und mehr das Gebiet der Landschafts- und Genremalerei betritt und damit die hauptsächlich von den Brueghel übernommenen Stoffe auf seine Art fortführt und neu gestaltet, so wurzeln seine Anfänge doch ganz in der romanistischen Schule, die seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts neben jener bodenständigen, naturalistischen Strömung fortgedauert hatte. Wegen ihrer meist unerfreulich manierierten Produkte, von denen unsere Filialgalerien eine Anzahl besitzen, blieb diese Richtung in der Pinakothek auf die zwei schon den älteren Beständen angehörigen, markanten Werke beschränkt: die populäre Pietà von Willem Key (alias Qu. Massys), und das energische, leider fragmentarisch erhaltene Männerporträt von Adriaen Th. Key, der mit seinem reinen, lebensvollen Kolorit ein direkter Vorläufer von Rubens genannt zu werden verdient. Der Ankauf des „hl. Sebastian“ von Antonio Moro bringt daher eine erwünschte Ergänzung dieser historisch so wichtigen Schule, die sich gelegentlich, besonders im Porträt, zu sehr bedeutenden Leistungen aufschwang.

Das vortrefflich erhaltene Gemälde, das im Sommer aus dem Londoner Kunsthandel erworben wurde, stimmt allerdings nicht rein zu den Heiligendarstellungen der idealistisch-eklektischen Niederländer, sondern es wiegt in ihm unverkennbar die herbe Realistik vor, die der geborene Porträtist nicht zu verleugnen weiß; damit mag auch die eigentümliche Benennung zusammenhängen, die das Bild in



ANTONIO MORO, HL. SEBASTIAN

England und auch bei Waagen führte: „Porträt des Wilhelm Tell von Hans Holbein.“ Bei dieser amüsanten Taufe liegt aber nicht nur in dem Irrtum, es handle sich um das Porträt einer historischen Persönlichkeit, etwas Richtiges, sondern auch die Bestimmung auf Holbein scheint in Hinblick auf die strenge Auffassung und die gediegene, an primitivere Meister gemahnende Technik nicht ganz unverzeihlich. Moro (eigentlich Antonis Mor aus Utrecht), der auf seinen ausgedehnten Reisen in den verschiedensten Kunstzentren des Südens Anregungen aufnehmen konnte, steht dank seiner unbestechlichen künstlerischen Eigenart und der ausschließlichen Tätigkeit als Bildnismaler überhaupt etwas abseits von der eigentlichen romanistischen Schule. Sein sicherer, auf das Noble gerichtete Geschmack machte ihn zum Porträtisten der aristokratischen Welt besonders geeignet, und so sind denn auch seine besten Werke in Beziehung zu den Höfen von Madrid, Lissabon, London und Brüssel entstanden.

Unser Bild ist eine ikonographische Seltenheit in seinem Schaffen, aber auch hier spricht die starke Persönlichkeit des Meisters mit der ganzen ihr eigenen Ausdrucksweise: ungeachtet des religiösen Stoffes verharret er in seinem objektiven, streng beobachtenden Porträtton, ohne Interesse am Typischen oder gar Idealistischen bringt er mit vollem Nachdruck nur das Individuum zur Geltung und steht mit seiner fein vertreibenden Technik und dem gänzlichen Verzicht auf koloristische Effekte scharf abgesondert da von allen Zeitgenossen.

Ähnlich wie Dürer am Dresdener Altar gibt Moro seinen Sebastian als realistischen Halbakt eines durch keinerlei Schönheit ausgezeichneten jungen Mannes. Den religiösen Inhalt deutet er durch die Marterwerkzeuge des Heiligen an, unterstützt ihn aber sonst nicht einmal durch einen Gestus, sondern beschränkt, noch sachlicher als Dürer, das ganze Interesse auf den streng plastisch durchgebildeten Körper des Modells, der aus dem finstern Hintergrund grell hervorleuchtet. Weitere Parallelen mit dem etwa 50 Jahre älteren Frühwerk Dürers zu ziehen wäre freilich nicht zulässig, da es sich bei unserem Bild um eine selbständige Schöpfung handelt und nicht um den Flügel eines Triptychons. Die Disponierung der Figur im Raum genügt sich selbst und bedarf keiner kompositionellen Ergänzung nach den Seiten; auch scheint trotz des unschön abgeschnittenen rechten Armes nicht das Fragment einer ganzen Figur vorzuliegen, da das fein abgewogene Helldunkel auch nach unten befriedigend ausklingt.

Die penible Durchbildung der Formen bedeutet ein Festhalten an den Traditionen der frühniederländischen Schule; in der ausdrucksvollen Neigung des Kopfes, dem weichen Fluß der Linien und dem sentimental, fast resignierten Blick kommt dagegen der von romanischem Empfinden bestimmte Geschmack der Zeit zu seinem Recht. Schwach nur erwärmt sich das kühle Naturell des Nordländers an dem mitteilssameren Gefühlsleben des Südens, aber doch liegt hier deutlicher als sonst sein Zusammenhang mit den Klassikern des Cinquecento zutage, was auf Vermutungen über die Entstehungszeit des Gemäldes führt.

Einunddreißigjährig kam Moro 1550 nach Rom, wo er die fünf Jahre früher entstandene Danaë Tizians für Philipp II. zu kopieren hatte²⁾. Künstler wie Bronzino

²⁾ H. Hymans, Antonio Moro, son oeuvre et son temps; Bruxelles 1910 S. 54.

oder Moroni standen mit ihrem gehaltenen, förmlichen Porträtstil seinem Empfinden zwar wesentlich näher, aber gerade dem engeren Verkehr mit Tizians feurigen Spätwerken mag unser Bild seine menschlich ansprechende Auffassung zu verdanken haben, womit nicht mehr als ein ganz allgemeiner Einfluß des Venezianers auf Moro vermutet werden soll. Jedenfalls wird man den Sebastian in die Jahre jenes ersten Aufenthaltes im Süden zu setzen haben, wo der Künstler auch Portugal und Spanien bereiste, um im Spätherbst 1551 noch einmal nach Italien zurückzukehren. Auch das feingeschnittene Gesicht des Modells mit seinen schwarzen, glänzenden Augen scheint mir auf einen Südländer zu deuten.

Mit dieser verhältnismäßig frühen Datierung vereinbart sich auch die noch sehr gebundene technische Ausdrucksweise, die besonders in der Wiedergabe des dem Künstler nicht geläufigen Aktes einen etwas spröden Charakter trägt. In Moros späteren Werken ist die Persönlichkeit größer aufgefaßt und bildet nicht mehr das Objekt einer scharf detaillierenden Beobachtung, sondern steht frei und selbstbewußt vor uns. Auch nach seiner koloristischen Zurückhaltung und der vornehmen, aus dem dunklen Grund herausgearbeiteten Schwarz-Weißwirkung steht das Gemälde im Gegensatz zu den lichter gehaltenen Bildnissen der folgenden Zeit; eben diesen Mitteln blieb Moros frühester Schüler, der trockene Alonzo Sanchez Coello, sein ganzes Leben lang treu.

Im Anschluß an unser Bild, das dem Oeuvre Moros erst seit kurzem eingereiht ist⁹⁾, wird man die einzig beglaubigte Heiligendarstellung des Künstlers nicht unerwähnt lassen dürfen: den seiner Zeit hochgeschätzten „auferstandenen Christus zwischen Petrus und Paulus“, von dem wir in der Aschaffenburg-Filialgalerie unter der Bezeichnung „Umbro-bolognesisch“ um 1570 (Nr. 287) eine alte Kopie besitzen. Die gänzliche Verschiedenheit der beiden, nach unserer Datierung des Sebastian kurz nacheinander entstandenen Werke springt sofort in die Augen, braucht aber an der Authentizität des Sebastian nicht irre zu machen. Wie schon betont, ist dieser als ein dem Porträt wesensverwandtes Werk von naturalistischer Tendenz aufzufassen, wo der Künstler sein eigentliches Gebiet nicht verläßt und ein seinen berühmten Bildnissen ebenbürtiges Werk schafft. In jenem Kultbild dagegen konnte Moro das Idealisieren der Typen nicht umgehen und mußte sich außerdem mit der Gruppierung mehrerer Figuren abfinden. Bei der gänzlichen Ausdruckslosigkeit der Gesten und Gesichter ist es denn auch bezeichnend, daß man in dem einzigen ansprechenden Kopf, dem Paulus, ein Porträt vermutet; und was die ängstlich klassizistische Komposition betrifft, so läßt sie vermuten, daß der Künstler sich nie mit den Problemen der mehrfigurigen Komposition, die gerade damals durch die Ausbildung des Gruppenporträts aktuell war, befaßt hat. In allen Teilen aber bestätigt uns das Gemälde, daß Moro nicht zu der indigenen, rein niederländischen Richtung gehört, wenn auch sein romanistischer Zug bei der vorwiegenden Ausübung der stets an das Modell gebundenen Porträtkunst meistens latent blieb.

⁹⁾ Burlington Magazine 1910, wo R. Fry das in den letzten 30 Jahren wiederholt ausgestellte Bild veröffentlicht und auf Moro bestimmt. Ein ähnliches, weniger gut erhaltenes Exemplar befindet sich im Besitz des Earl of Darnley in Cobham Hall.

ZUR ARBEITSWEISE EINIGER HERVOR- RAGENDER MEISTER DER RENAISSANCE

VON ALOIS GRÜNWALD

I.

Obwohl über Michelangelos Verhältnis zur Antike zu wiederholtenmalen gehandelt worden ist, und speziell die Zeichnungen für Tomaso Cavalieri ihren Zusammenhang mit der Kunst des Altertums deutlich zur Schau tragen, hat doch gerade bei einer der schönsten, dem Kinderbacchanal in Windsor, (Abb. 1) die Frage,



Abb. 1 Michelangelos Kinderbacchanal in Windsor

woher der Künstler seine Anregungen empfing, keine befriedigende Antwort gefunden. „Aus welchem Anlasse dieses Bacchanal entstand — schreibt Frey¹⁾ — bleibt ungewiß; daß die Antike formal wie inhaltlich für die Entstehung im einzelnen von Einfluß gewesen ist, ist unbestreitbar, aber weder ein Kunstwerk, noch ein Literaturdenkmal der Alten läßt sich als unmittelbare Voraussetzung nachweisen.“ Im gleichen Sinne äußert sich Thode in seinem monumentalen Michelangelowerke²⁾: Gewiß weise auch diese befremdliche Komposition, wie schon

¹⁾ Frey: Handzeichnungen Michelagniolos Nr. 187 Text S. 90.

²⁾ Thode: Michelangelo Kritische Untersuchungen II 364.



Abb. 2 Antikes Kinderbacchanal auf einem Sarkophagrelief
im Louvre

Wickhoff bemerkte, auf Anregungen seitens der Antike hin, doch ergäbe ein Vergleich mit Sarkophagreliefs, welche Kinderspiele darstellen, keine direkten Bezüge. Thode versucht dann einige verwandte Darstellungen heranzuziehen, kommt aber doch zum Schlusse, daß das Werk einen ausgesprochen originellen Charakter trägt und die wohl nie zu befriedigende Neugier rege mache, welchem Anlasse es seine Entstehung verdankt.

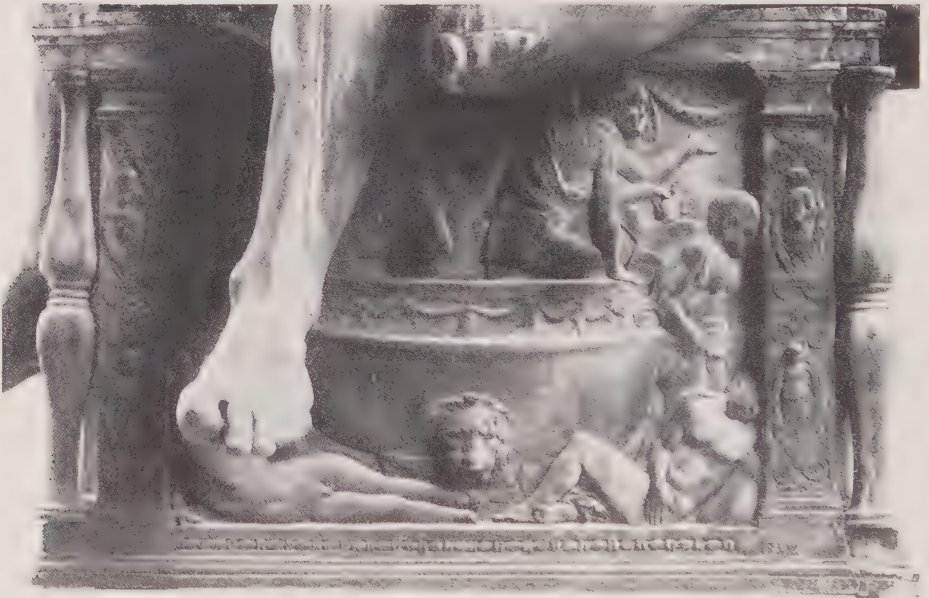


Abb. 3 Relief vom Sockel der Judith Donatellos

Es ist auch heute noch möglich, die Schöpfungen nachzuweisen, die Michelangelo zu seinem Kinderbacchanal anregten; die Art wie er sie verwertete gewährt einen Einblick in seine Arbeitsweise, wie er sich uns nur selten bei einem Künstler vergangener Tage bietet.

Daß die Gliederung der Bildfläche in mehrere lose an- oder übereinander gefügte Gruppen Michelangelos Eigentum sei, wird niemand bezweifeln, der sich mit seiner Kompositionsweise vertraut gemacht hat — findet sie sich doch

selbst in Werken, bei denen der Künstler an Sarkophagreliefs anknüpft, deren Figuren gleichmäßig nebeneinander angeordnet sind — die Einzelmotive dagegen zeigen auffallend starke und bezeichnende Anleihen seitens der Antike.

Beginnen wir in der Ecke oben rechts (Abb. 1). Hier sehen wir einen großen Bottich Wein, um den mehrere Knaben beschäftigt sind. Einer von ihnen hat sich mit dem Oberkörper über den Rand geschwungen und taucht den Mund in das kühle Naß, während vor ihm auf dem Boden ein dralles Maneken pis steht, das sein Kleidchen etwas in die Höhe hebt. Diese Partie hat Michelangelo einem antiken Kindersarkophag entlehnt, der sich heute — in mehrere Teile zerlegt — im Louvre zu Paris³⁾ befindet. (Abb. 2.)

Schon Donatello hatte diese Antike gekannt, und in einem Sockelrelief der Judith (Abb. 3) ihren Einfluß erfahren. Nicht wegen des allgemeinen Vorwurfs — eine Kufe jungen Weines umgeben von mehreren Putten — glaube ich das behaupten zu können, im Gegenteil, das Kompositionschema mit den beiden Erosen, die trunken rechts und links zu Seiten eines runden Bottichs liegen, verdankt Donatello gewiß nicht dem Relief des Louvre, sondern einem Typus, der sich auf einem Kindersarkophag des Campo Santo zu Pisa erhalten hat (Abb. 4)⁴⁾. Allein zwei Figuren am Sockel der Judith lassen sich doch nur vom Kinderbacchanal des Louvre ableiten, da sie sonst, soweit ich die antiken Monumente kenne, nicht in gleichem Zusammenhang nebeneinander vorkommen.



Abb. 4 Ausschnitt aus einem Kindersarkophagrelief im Campo Santo zu Pisa

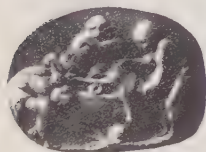


Abb. 5 Antike Gemme

³⁾ Fröhner: Notice de la sculpture antique de Musée Nat. du Louvre Nr. 339; Bouillon: Musée des Antiques III pl. 14. — Ergänzt sind Piedestal und Schultern des Bacchus, rechter Fuß des zweiten Eros. — Eine zum Teil ähnliche Darstellung findet sich in dem Werke Galleria Giustiniani Rom 1631 II. Bd. Tf. 128, eine andere bei Venuti, Mon. Matteiana III. Tav. XLVII₁, = Matz-Duhn, Ant. Bildw. in Rom II Nr. 2755. — F. Wickhoff hat das Verdienst, in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung III S. 434 auf das Relief Giustiniani und Mattei hingewiesen zu haben. Doch glaube ich nicht, daß diese beiden Werke Michelangelo inspiriert haben, denn der Junge, welcher sich über den Bottich beugt, erscheint auf dem einen überhaupt nicht, auf dem anderen (Sammlung Mattei) mit ganz veränderter Beinstellung. Die Ansicht Wickhoffs, daß der Knabe, welcher seinen Kameraden durch eine vorgehaltene Maske erschreckt, auf Michelangelos Kinderbacchanal von Einfluß gewesen sei, beruht auf einer Verwechslung dieses Blattes mit der sog. Prudentia (abgeb. Justi Michelangelo II zwischen S. 354 und 355), wo dieses freilich auch sonst in der Antike nachweisbare Motiv vorkommt.

⁴⁾ Einst in S. Matteo zu Pisa, Abgeb. Paolo Lasinio, Raccolta di Sarcofagi Nr. L; erwähnt bei Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien I Nr. 33, Heydemann im III. Halleschen Winkelmannsprogramm S. 69 Nr. 33.

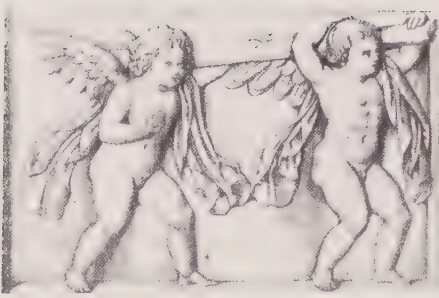


Abb. 6 Zwei Putten, die einen Ast (Keule des Herakles?) schleppen. Antikes Relief im Louvre

Ich meine das Maneken pis ganz rechts am Rande von Donatellos Relief und den Jungen neben ihm im Hintergrund, der die Hand vors Gesicht hält, offenbar in der Absicht, sie abzuschlecken, was aus der antiken Darstellung ohne weiteres klar ist, beim Judithrelief freilich wegen des veränderten Zusammenhanges weniger selbstverständlich erscheinen mag. Es ist vielleicht kein Zufall, wenn die Geste des kleinen Feinschmeckers, der auf dem antiken Relief die eine Hand vors Gesicht

hält, während er die andere ausstreckt, auch bei Michelangelo wiederkehrt, freilich in anderer Bedeutung und an anderer Stelle des Blattes, nämlich beim Jungen, der sich links oben über den Kessel beugt, in dem ein Ferkel gar gekocht werden soll. Schon Thode hat diese Gruppe um den Kessel als freie Variation eines antiken Themas erklärt, das sich bereits in den Tagen der Renaissance — auf Gemmen (Abb. 5)⁵⁾ wie in Freiplastik⁶⁾ — nachweisen läßt. Doch dürfen wir wohl auch in den beiden Knaben, die bei Michelangelo von links her ein Reisigbündel herbeischleppen, die Erinnerung an ein Relief des Louvre (Abb. 6) erblicken, das höchst wahrscheinlich zu einem antiken Kindersarkophag gehört, wie Abb. 2.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier allen Anregungen nachgehen, die Michelangelo in stofflicher Hinsicht der Antike verdankt, — entstammen doch selbst die am Boden liegende Schale (vgl. Abb. 2) wie der abgerissene Bockskopf (vgl. z. B. das Relief Matz-Duhn Ant. Bildwerke i. Rom II. Nr. 2757) antiken Kinderbacchanalen — uns interessieren in erster Linie formale Entlehnungen, wie wir sie beispielsweise bei der Knabenschar konstatieren konnten, die um den Bottich beschäftigt ist. Und gerade bei dieser Kindergruppe haben wir noch etwas wichtiges nachzutragen. Wohl haben wir erwähnt, daß Michelangelo dem antiken Sarkophagrelief das Behältnis mit Wein, den Jungen, der sich über den Rand beugt und das Maneken pis entnahm, den hockenden Knaben aber, der letzterem eine Schale hinhält, konnten wir da nicht nachweisen. Nun findet sich aber diese Figur zusammen mit dem Maneken pis schon vor Michelangelo



Abb. 7 Ausschnitt aus dem Puttenfries des Colleoni-Grabmals zu Bergamo

⁵⁾ Furtwängler: Gemmen II Tf. L Nr. 35 und 49; schon der Renaissance bekannt, wie H. Dollmayr: Giulio Romano u. d. klass. Altertum (Ib. d. Ah. Kaiserhauses XXII 1901 S. 184,) sehr wahrscheinlich gemacht hat.

⁶⁾ Vgl. die Gruppe des Neapler Museums (Clarac I pag. 427,^s), aus der alten Sammlung Farnese.



Abb. 8 Michelangelo: Sturz des Phaethon in Windsor, unterer Teil



Abb. 9 Antiker Sarkophag mit dem Sturze des Phaeton in den Uffizien

auf dem Puttenfries des Colleonigrabes zu Bergamo (Abb. 7). Der ganz ungewöhnliche Vorwurf (der in Bergamo noch dazu oben unmittelbar an eine Pietà grenzt), die in beiden Renaissancewerken ähnliche Körperhaltung, sowie der Umstand, daß auch der von uns nicht wiedergegebene Teil des Puttenfrieses augenfällig antike Einflüsse verwertet, rechtfertigt die Annahme eines gemeinsamen antiken Vorbildes, wenn sich dieses auch nicht in unserem Monumentenschatze nachweisen läßt. Demnach hätte Michelangelo hier trotz allem Reichtum der Phantasie, der sich in einer Fülle neuer Motive äußert, zwei miteinander verwandte Darstellungen der antiken Kunst (Abb. 2 und das erschlossene Vorbild für Abb. 7) zu einem neuen Ganzen verschmolzen und die entlehnten Teile mit geringfügigen Aenderungen in seine Komposition übernommen. Denn wenn der hockende Knabe noch etwas mehr zusammengeballt erscheint als auf dem Colleonigrab und bei ihm die Stellung der Beine vertauscht wurde, wenn der Junge, der sich über den Rand beugt, den Ellbogen, der beim Sarkophag im Reliefgrunde blieb, dem Beschauer entgegenstreckte etc., so sind das Abweichungen, die bei Michelangelos Spätstil nicht im geringsten befremden.



Abb. 10 Antike Gemme mit dem Sturze des Phaeton

Die Verschmelzung gleichartiger Darstellungen, wie wir sie beim Kinderbacchanal finden, steht bei Michelangelo nicht vereinzelt da, sie hat in einem anderen Blatte für Tomaso Cavallieri direkt zu einem bisher nicht beachteten Mißverständnis geführt. Im Sturze des Phaëton zu Windsor (Abb. 8) hat der Künstler vor allem aus zwei antiken Quellen geschöpft, die eine ist ein Sarkophag, der im Quattrocento in Araceli stand und heute in den Uffizien verwahrt wird (Abb. 9)⁷⁾, die andere eine Gemme auf die Thode⁸⁾ auf-

⁷⁾ Wickhoff: Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung III. S. 435. Bei Wieseler, Phaethon, sind noch andere Darstellungen aus der Antike angeführt, darunter freilich auch Modernes (Nr. 8 nach Michelangelos Entwurf in London).

⁸⁾ Kritische Untersuchungen II. Bd. S. 359, Furtwängler, die antiken Gemmen II. Tf. LVIII Nr. 2.

merksam gemacht hat. (Abb. 10). Beide Darstellungen zeigen u. a. das stürzende Gefährt mit Phaëton und am Boden unten Kyknos den Schwan; während aber auf dem Sarkophag auch ein Flußgott (Eridanos) erscheint, der sich auf eine Urne stützt, ist dieser auf der Gemme infolge Raummangels durch sein Attribut — eine Urne, aus der Wasser fließt, — ersetzt. Michelangelo, der diesen Zusammenhang kaum ahnte, setzte auf sein Blatt sowohl den Flußgott mit der Urne, als auch die Urne, aus der Wasser fließt, und fügte zu allem Ueberflusse noch einen Quellgenius hinzu, der gleichfalls eine Urne trägt, — eine Reminiszenz an eine antike Brunnenfigur, die zwischen 1532 u. 1536 im Giardino Cesi zu Rom stand. (Abb. 11)⁹⁾. Interessanterweise findet sich die stärkste Häufung antiker Elemente gerade in der letzten Fassung; während der Künstler in den früheren Entwürfen möglichst aus Eigenem schafft, drängen sich ihm während der Arbeit immer mehr formale Reminiszenzen an die Antike auf, bis schließlich auch der Quellgenius erscheint, der mit der Sage nicht das geringste zu tun hat.¹⁰⁾

Unter den Kunstwerken, in denen Michelangelo mehrere Anregungen seitens der Antike zu einem Ganzen — wenn auch diesmal nicht zu einer einzigen Szene — zusammenfügte, könnte man schließlich auch die sixtinische Decke erwähnen, insoferne nämlich hier eine Reihe von Sklaven auf Gemmen und andere Reliefdarstellungen zurückgehen. — Drei Entlehnungen



Abb. 11 Antike Brunnenfigur

⁹⁾ Dort wurde sie von Heemskerck abgezeichnet (Vgl. Michaelis im Jahrbuch des archaeolog Inst. VI. 1891 S. 139 Fig. 2, S. 140 k weitere Erwähnung bei P. G. Huebner in Mitth. d. arch. Inst. röm. Abt. XXVII 1911 S. 303; Replicken im Journal of hellenic Studies 1908 S. 32 Nr. 10). Daß die Figur aber schon früher bekannt war, beweist die Verwendung des Motivs bei Wasserspeiern, z. B. an St. Marco (Alinari phot. 20686) und am Dom zu Como (am Gesims des Langhauses).

¹⁰⁾ In anderen Fällen ist Michelangelo zuerst von der Antike ausgegangen, hat sich aber im weiteren Verlauf der Arbeit immer mehr von ihr entfernt (vgl. den Sklaven in den Studien zum Juliusgrab, Jahrbuch des Ah. Kaiserhauses 1908 XXVII Bd. 144, S. 142f.). Ehe wir von Michelangelos Zeichnungen für T. Cavallieri Abschied nehmen, möchte ich noch erwähnen, daß auch sein Ganymed (Frey, Handzeichnungen Michelagniolos Tf. 18) trotz Thodes Widerspruch zweifellos mit einer Neapler

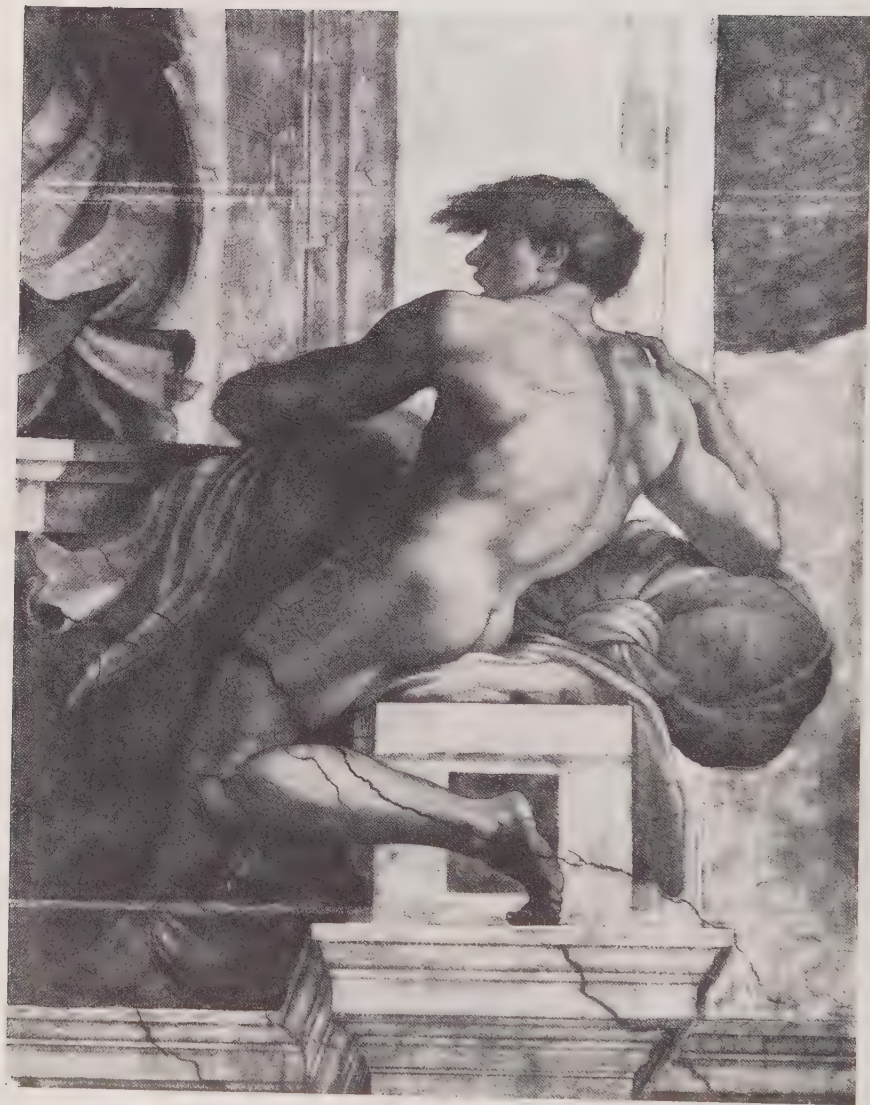


Abb. 12 Michelangelo: Atlant zur Linken der persischen Sibylle.



Ariadne und Dionysos

Hellenistisches Relief im Vatikan

sind bereits bekannt, eine vierte ist, wie ich glaube, noch nachzutragen. Ich meine den Atlanten zur Linken der persischen Sibylle. Seine Haltung scheint mir eigenartig genug, um eine zufällige Uebereinstimmung auszuscheiden. Die Figur (Abb. 12) sitzt im Profil gesehen da, indem sie dem Beschauer leicht den Rücken zuwendet. Die Rechte greift mit dem Ellbogen nach rückwärts, während die Hand über die Schulter zu liegen kommt; die Linke ist wie auch das rechte Bein etwas vorgestreckt, das linke Bein dagegen im Knie gebeugt, der Fuß zurückgesetzt. Vergleicht man hiemit die Haltung der Ariadne eines vatikanischen Reliefs, welche



Abb. 14 Erosbüste im Besitze des Herzogs von Westminster

auch das in hellenistischer Zeit beliebte Band über der entblößten Brust trägt, wie es Michelangelo später bei seiner Aurora verwendete, so wird man eine unverkennbare Uebereinstimmung wahrnehmen, vorausgesetzt natürlich, daß man sich die später ergänzten Teile, vor allem den Kopf und die auf demselben ruhende Hand hinwegdenkt (Abb. 13)¹¹⁾. Daß Michelangelo das Relief des Vatikan gekannt habe,

Gemme (Nr. 201) in Zusammenhang steht. Nur halte ich diese nicht für antik, sondern für einen Schnitt nach der Zeichnung, wobei die Komposition ins Oval umgesetzt wurde. — Ferner möchte ich hier noch einen Irrtum berichtigen, der anlässlich der Publikation eines Kopfes unterlaufen ist, den Berenson (Drawings II. 1565) aus stilistischen Gründen mit dem Kinderbacchanal in Verbindung bringen wollte. Frey bildet ihn unter Nr. 222 der Handzeichnungen als „Faun“ ab und meint, er gehe auf die Antike zurück, wenn sich auch kein Vorbild für ihn nachweisen lasse. Es handelt sich indes um die Wiedergabe eines griechischen Mänadenkopfes und zwar gehört er der reizenden Bacchantin aus der Gruppe „Die Aufforderung zum Tanze“, die Wilhelm Klein vor kurzem der Wissenschaft zurückgewonnen hat. Vgl. Zeitschrift f. bildende Kunst 1909 S. 101 ff.

¹¹⁾ Ergänzt ist bei der Ariadne außer dem Kopf der halbe r. Unterarm, vordere Hälfte des r. und Ferse

läßt sich nicht direkt beweisen, doch spricht der Umstand, daß unsere Handbücher keine Fund- oder Erwerbungsnotiz enthalten, dafür, daß es sich um altes Besitztum handelt; übrigens konnten auch antike Wiederholungen, von denen zwei auf uns gekommen sind, den Künstler angeregt haben. Vergegenwärtigt man sich, wie bei Michelangelos Atlanten die Körperformen gesteigert, die Figur enger zusammengenommen ist und vergleicht man hiemit die Umgestaltung, welche die anderen Sklaven im Verhältnis zu ihren antiken Vorbildern erfahren haben, so



Abb. 15 Knaab mit der Gans. München Glyptothek

erhält man eine glänzende Vorstellung davon, wie der Künstler bei jeder später ausgeführten Figur an Großartigkeit der Stilisierung gewinnt.

Ein Unterschied, der zwischen der Ariadne und dem Sklaven besteht, dessen Bewegungsmotiv wir auf ihren Einfluß zurückführen möchten, ist bisher unerwähnt geblieben — das Geschlecht. — Wie wenig dies aber bedeutet, lehrt ein Blick auf ein Studienblatt Michelangelos in den Uffizien mit einer Skizze für die Nacht, welches wie das Glied beweist, nach einem männlichen Modell gezeichnet ist. Selbst

die ausgeführte Statue der Medicikapelle zeigt (besonders an den Oberschenkeln) eine derart sehnig-straffe Muskulatur, daß sie in dieser Form, wie auch von medizinischer Seite versichert wird, bei einem Weibe kaum anzutreffen ist. Zum Teil mag diese Gleichgültigkeit Michelangelos gegen den Geschlechtsunterschied darauf zurückzuführen sein, daß er für seine gewaltigen Schöpfungen auf spezifisch weibliche Reize verzichten mußte, andererseits aber spielten

des 1. Fußes. (Beim Dionysos der Kopf, beide Arme und Fuß; beim Silen Oberleib u. Kopf). Vgl. Hirt: der Stil I., Bulle der schöne Mensch 2. Aufl. Altertum Abb. 184 S. 589 und vor allem Amelung: Die Skulpturen des vatikanischen Museums Bd. II, Text Nr. 261 a (Galleria delle statue), wo auch auf verwandte Darstellungen der Antike hingewiesen wird.



Giovanni da Bologna

Kopf des Originalmodells der Virtù

Momente wie Geschlecht, Gegenstand der Darstellung und dergleichen keine Rolle, wo es sich dem Künstler hauptsächlich um das Bewegungsmotiv handelte. In einem solchen Falle entnahm er ruhig die Haltung diametral entgegengesetzten Stoffgebieten der Antike, verwendete ein und dieselbe

Körperlage das eine-mal für die Leda, das andere für die Nacht, ja auf einem Blatte für Tomaso Cavalieri sogar die gleiche Stellung für den auf den Boden hingestreckten Giganten Tityos und für den auferstehenden Christus. Wenn man sich freilich erinnert, daß der unrichtig aufgestellte Pasquino den Künstler zum Apostel Matthäus und zur konsequenten

Durchbildung des Motivs des aufgestützten Fußes anregte und daß er für die schwebenden Gestalten im jüngsten Gericht seine Studien an liegenden Modellen machte, auf die er vom erhöhten Standpunkt herab sah¹²⁾, dann wird diese eigenartige Erscheinung etwas von ihrem Befremdlichen ver-



Abb. 17 Kopf der kauenden Aphrodite
(Nach einem Gypsabguß des Vatikanischen Exemplars)*)

*) Infolge des — auch im Verhältnis zur gegenübergestellten Abbildung — zu hoch gewählten Standpunktes erscheint bei dieser Aufnahme das Gesichtsoval wie der Nasenrücken zu breit; beide sind, wie man sich am Original überzeugen kann, schmal und fein gebildet.

¹²⁾ Vgl. Hettner: Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo i. d. Monatsheften für Kunstwissenschaft 1909, II. Bd. S. 71 ff., 135 ff.

lieren, weil man sieht, wie die Grenzen der Begriffe Stehen und Liegen unter Umständen ineinander verfließen können.

11.

Wir wollen Michelangelos Verhältnis zur Antike hier nicht weiter verfolgen, da uns in diesem Zusammenhange hauptsächlich Fälle interessieren, wo sich der vereinigte Einfluß zweier Antiken in einem einzigen Werke nachweisen läßt. Schon Michelangelos Lehrer Bertoldo schöpfte, wie wir durch Wickhoff wissen¹³⁾, für die Reiterschlacht Anregungen bei mehreren Darstellungen verwandter Art, vertrat also denselben Standpunkt, den nach ihm Michelangelo, vor ihm ein Brunellesco¹⁴⁾ oder Donatello eingenommen hatten. Denn nicht nur am Sockel der Judith, die wir oben S. 167 besprachen, und bei anderen dekorativen Reliefs der Spätzeit, an denen Donatellos¹⁵⁾ Schüler stark beteiligt waren, finden sich ähnliche Kompilationen, selbst bei einer Freistatue, — dem Eros im Bargello — gingen heterogene Elemente, wie die Tracht des Attyrs, Flügelschuhe des Hermes und das Schwänzchen eines Satyrknaben eine recht sonderbare Verbindung ein.¹⁶⁾ Im Prinzip nicht viel anders, scheinen die Verhältnisse bei der Bronzestue eines Eros im Besitz des Herzogs von Westminster zu liegen, die früher gleichfalls Donatello zugeschrieben wurde (Abb. 14). Hier ist das ganze Gesicht einschließlich des Schopfes, der Härchen, die in die Stirne herabfallen, und der Locken, welche die Ohren verhüllen, dem Knaben mit der Gans nachgebildet (Abb. 15); nur die Flechten wird man bei dieser Antike vergeblich suchen, doch finden sie sich bei anderen Erosdarstellungen der alten Kunst (vgl. den Zopf, der beim Eros Bogenspanner vom Scheitel zur Stirne geführt ist und die um den Kopf gelegten Flechten auf dem Erotensarkophag Matz Duhn, Antike Bildwerke 2756.) Vielleicht das interessanteste Beispiel für die Verschmelzung verschiedenartiger Einflüsse in einem einzigen Kopfe bietet die weltbekannte Gruppe des „Sieges

¹³⁾ a. a. O. S. 415.

¹⁴⁾ Beim Konkurrenzrelief ist beim Diener das Bewegungsmotiv des Dornausziehers, beim Isaak das eines gefesselten Barbaren (vergl. Monatsberichte für Kunstwissenschaft 1909 S. 267 ff.) verwendet. Überdies zeigt der Kopf des Abraham Verwandtschaft mit röm. Porträtköpfen, besonders mit dem Epikur.

¹⁵⁾ Über Donatellos Verhältnis zur Antike vergl. außer den Biographen, besonders Bode im Toskanawerk u. Wickhoff in den Mitteilungen des Instituts f. österr. Geschichtsforschung III 18S2 S. 416 f. Neuerdings u. a. O. Sirén: Studier i florentisk renaissansskulptur S. 107 ff. und Studniczka, der in der Büste des sogen. Nicola de Uzzano eine Renaissancedarstellung des Cicero vermutet. Die Ähnlichkeit mit antiken Porträts des großen Redners ist bereits von Bode flüchtig erwähnt worden, allein die Folgerungen, die Studniczka aus diesem Umstande zieht, gehen meiner Ansicht nach doch zu weit, denn einmal gibt es antike Porträts anderer Personen, welche den gleichen Grad von Ähnlichkeit aufweisen (z. B. Arndt Bruckmann. Griech. u. Röm. Porträts Nr. 601, andererseits kann man in Italien auch heute noch Menschen mit derartigen Charakterköpfen begegnen. — Damit soll natürlich der allgemeine Einfluß, den die Kenntnis römischer Porträtkunst auf die Renaissancemeister ausübte, nicht in Abrede gestellt werden.

¹⁶⁾ Überdies zeigt auch der Kopf eine bisher nicht beachtete, vielleicht aber doch nicht zufällige Ähnlichkeit mit der Satyrbüste auf einer Gemme, welche die Künstlerinschrift Aulos trägt. (Vgl. Furtwängler, die antiken Gemmen Tf. XLIX 23, Text II, Bd. S. 238, Archaeologisches Jahrbuch: IV 1889 S. 54, 6, III. Bd. Tf. X, 21.



Giorgio da Bologna

Kopf der Vitruv. Seitenansicht



Mediceische Venus

der Tugend über das Laster“, die Gian da Bologna von 1567 an für Francesco, den späteren Großherzog von Toscana, ausführte.

Da dieser Bronzekünstler bei Übertragung seiner Entwürfe in Stein keine glückliche Hand bewies, hiez zu vielmehr oft Gehilfen heranzog, die intime Reize nicht wiederzugeben vermochten, wollen wir nicht die leblose Marmorstatue der Loggia dei Lanzi, sondern deren Originalmodell in der Akademie zu Florenz¹⁷⁾ unseren Ausführungen zugrundelegen.

Betrachten wir den Kopf der „Tugend“ von vorn (Abb. 16), wo besonders das Oval des Gesichtes, der Schnitt der Augen, die „griechische“ Nase, die schön geschwungenen sinnlichen Lippen, die Frisur mit dem Band im gescheitelten Haar den Hauptindruck bestimmen, dann werden wir deutliche Anklänge an den Kopf der kauernenden Aphrodite (Abb. 17) wahrnehmen;¹⁸⁾ die Linien des Profils dagegen (vgl. Phot. Alinari Nr. 6679) zeigen keine so starke Verwandtschaft mit der genannten Antike, vielmehr schimmert bei dieser Ansicht (Abb. 18) die Mediceische Venus als Vorbild leise durch (Abb. 19), mag auch ihr Kopf von vorne betrachtet recht wenig mit der Tugend gemein haben.

Natürlich handelt es sich hier nicht um ein mechanisches Aneinanderfügen verschiedener Ansichten, sondern um die künstlerische Gestaltung und Verarbeitung gewonnener Eindrücke in der schöpferischen Phantasie eines hervorragenden Meisters. Man kann es leicht verstehen, daß gerade die Faceansicht des Kopfes der kauernenden und das Profil der mediceischen Venus sich Gian da Bologna besonders nachhaltig einprägten, da diese Ansichten die charakteristischen beider Köpfe sind.¹⁹⁾ Freilich ist damit noch nicht die Frage beantwortet, wie eine so eigenartige Kreuzung verschiedener Einflüsse überhaupt zustande kommen konnte. Beim Sturze des Phaeton konnten wir beobachten, wie sich Michelangelo noch während der Arbeit neue Reminiszenzen aus der Antike aufdrängten; vielleicht ist es Gian da Bologna ähnlich ergangen, als er durchdrungen von der Schönheit der kauernenden Aphrodite an die Ausführung seiner Idealfigur schritt. Gesichtsform und Haartracht der Tugend legen Zeugnis dafür ab, wie sehr die antike Venus-Statue seine Phantasie beschäftigte; nur die weniger liebevolle Ausführung ihres Profils vermochte den schaffenden Künstler nicht in ihren Bannkreis zu ziehen; sie mag im Gegenteil die noch nicht verblichene Erinnerung an die ausdrucksvolleren, edlen Linien der Mediceischen Aphrodite in ihm zum neuen Leben erweckt haben.

¹⁷⁾ Diese herrliche Schöpfung ist erst vor kurzem dem allgemeinen Besuche zugänglich gemacht worden und bisher noch nicht publiziert. Schon Baldinucci hat in seinen Notizie die Überlegenheit des Modells über die Marmorausführung betont.

¹⁸⁾ In mehreren Repliken erhalten. Leider können wir nicht den besterhaltenen Kopf von einem der beiden Exemplare der Sammlung Torlonia (Visconti Katalog Nr. 170 einst Coll. Giustiniani) wiedergeben, da diese unzugänglich ist.

¹⁹⁾ Beim Kopf der Kauernenden ist es genauer ausgedrückt die Faceansicht mit einer leisen Drehung nach der Seite.

VON DEN BAYERISCHEN FILIALGALERIEN

VON FRANZ VON REBER

C. BAMBERG

I.

Die alte durch die Schönheit ihrer Lage, durch ihre klimatischen Vorzüge und durch Bauten und Denkmäler hervorragende Bischofsstadt besitzt zwei öffentliche Gemäldegalerien, eine königliche im k. ehemals fürstbischöflichen Schloß auf dem Domberg und eine städtische auf dem Michaelsberg im Südtrakt eines stattlichen Klosterkomplexes, der ein halbes Jahrhundert nach der Säkularisation als städtisches Museum eingerichtet worden war.

Die Sammlung im k. Schloß wurde durch den Verfasser dieses neugeordnet, nach Schulen gruppiert und katalogisiert. Der Vorrat besteht hauptsächlich aus Gemälden, welche die ehemaligen Fürstbischöfe von Bamberg gesammelt hatten und die bei der Säkularisation mit den Schlössern in Bamberg und Seehof an den Staat übergegangen waren, dann aus einer Reihe von Gemälden der Zweibrückener Galerie und gelegentlicher weiterer Ergänzung aus dem Schleißheimer Depot. Die bedeutendste Gruppe des Ganzen ist jene der Niederländer im fünften bis achten Zimmer, während die Abteilung der deutschen Maler (Zimmer 1 bis 4), zwar numerisch die stärkste, doch wie alle deutsche Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts geringer und vorwiegend von lokalem Interesse ist. Noch minder erscheint die kleine Gruppe der Italiener, des 9. und 10. Zimmers.

Am wohlsten fühlt sich der Kunstfreund in den Räumen der Niederländer. Von den Vlāmen zunächst sind nur drei Stück vorrubensisch: Ein Pieter Claessens d. Ä., seit 1516 als Schüler des Adr. Bekaert Mitglied der Brügger Gilde, gest. 1576, bietet ein hübsches, aber noch strenges Bild der Maria mit Kind unter einem Tabernakel. Ein bräunlich gerontes Bild in der Art des Gillis Coninxloo (1544—1604), eine Winterlandschaft mit Jägern, Hunden und Landleuten deutet auf einen Vorläufer Goyens. Vielleicht ist auch die Zuteilung zweier allegorischer Figuren an den Antwerper Bartholomaeus Sprangher 1546—1611 zutreffend, dessen internationaler Manierismus derartige Fadheiten wie Fides und Odoratus (nach den Überschriften) liebt. Die beiden Gegenstücke sind übrigens von guter Qualität, wenn auch etwas empfindungslos.

Zahlreicher sind die vlāmischen Werke des 17. Jahrhunderts. Recht mäßig erscheint die fälschlich der Art des Pawel Bril (1554—1626) zugeschriebene Waldlandschaft mit Hirschjagd, etwas besser das Magdalenabild, angeblich von David Vinckboons von Mecheln (1578—1629) und zwei Stücke von Frans Francken II 1581—1642 die Kreuztragung (bezeichnet) und ein Göttermahl mit dem Speisetisch vor einer Grotte. Eine ähnliche doch einfachere Kreuztragung wird dem Sebastiaen Francken (Vranck) 1573—1647, einem Mitschüler des Rubens bei Ad. van Noort zugeschrieben, doch ist die Beziehung auf Simon de Vos (1604—1676) keineswegs ausgeschlossen. Gut sind auch die zwei Paradiesgegenstücke mit der Erschaffung der Eva und der Übergabe der

Eva an Adam, beide mit reicher Tierwelt von Frederic Bouttats, um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Antwerpen tätig. Ebenso die Allegorie der Unbeständigkeit des Glücks, einer Frau nebst einem mit Seifenblasen beschäftigten Kind von Jan Hulsmann, einem gebornen Kölner † 1646. Der Rubens'schen Schule, vielleicht dem Theodor Boeyermans (1620—1678) gehört dann eine Susanna von den zwei Alten im Bad überrascht, an, im Gegensatz zu der vorgenannten Allegorie bereits von der blühenden Frische des Fleisches. Zu den besten vlämischen Werken der Rubenszeit zählt dann die Speisekammer von Franz Snyders 1579—1657 mit Wildbret und Geflügel im Eisenring und mit dem stehenden von einem Hündchen angebellten Affen.

Aus der nachrubensischen Zeit ist dann ein reiches bezeichnetes Kirmesbild des um 1665 gestorbenen Brüsselers Mathias Schoevaerts mit einem Charlatan vor einer Schenke, eine sehr hübsche klassische Landschaft von dem Antwerpener Pieter Ruysbrack 1655—1719 und ein bezeichnetes figurenreiches Landschaftsbild von dem Antwerpener Lucas Smoudt d. J. 1671—1713 hervorzuheben. Weiterhin zwei der seit Jan Brueghel beliebten religiösen Brustbilder mit umrahmenden Kränzen, mäßig gute Stücke unbekannter Meister. Das eine, fälschlich dem Theodor van Tulden 1606—1676 zugeschrieben, zeigt mehr Abhängigkeit von Jan Brueghel auch in den fünf in den Kranz gesetzten kleinen Medaillonbildern der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Darbringung im Tempel und des zwölfjährigen Christus im Tempel. Das Josephsbild in der Mitte ist wegen Übermalung nicht belehrend. Das andere Kranzbild, eine Fruchtguirlande um eine das Brustbild Christi enthaltende Nische darstellend, wird mit mehr Grund dem Jan van Kessel von Antwerpen (1626—1679) zugeteilt. Erwähnt seien noch drei hübsche Blumenstücke von Gaspar Pieter Verbruggen II (1664 bis 1730) und endlich sieben bezeichnete Jagd- und Jagdbeutestücke von Philipp Ferdinand von Hamilton, geb. 1664 in Brüssel, † 1750 in Wien. Ein Dutzend vlämischer Werke ganz unbekannten Ursprungs oder unzutreffend als Ad. Brenberg, Gasp. de Witte oder G. de Crayer bezeichnet, kann nicht weiter erwähnt werden.

Minder zahlreich, aber zumeist gut vertreten, sind die im achten Zimmer zusammengestellten Holländer. Zeitlich obenan steht das monogrammierte Bild von Hendrik van Steenwyck d. Ä. † 1605, einen gotischen gewölbten Raum darstellend, in welchem der hl. Hieronymus bei seinen Büchern und dem Löwen sitzt. Nicht minder hübsch erscheint der Utrechter Cornelis van Poelenburgh 1586—1667 in einem bezeichneten Bildchen seine Schülerschaft bei Bloemaert und namentlich Elsheimer nicht verleugnend. Dargestellt ist der in einer Höhle ruhende Loth, von einer seiner nackten Töchter umarmt, während ihm die andere ein Weinglas reicht. Von figürlichen Darstellungen muß allerdings der Falschspieler des Utrechters Gerard v. Honthorst 1590—1656 als eine Kopie unter Caravaggio's Einfluß bezeichnet werden, wie auch die Karten- und Lautenspieler dem beliebten Genre der aus dem verlorenen Sohn hervorgegangenen Bordellbilder der Honthorst-Gruppe angehören.

Besser sind die Darstellungen aus dem Gebiet des Bauerngenre. Darunter steht

obenan der Amsterdamer Pieter Quast 1606—1647. Von diesen ist monogrammiert das ausgezeichnete Bildchen der zwei Bauern, von denen der eine, von dem anderen bewacht, seine Notdurft verrichtet. Denselben Künstler kann sehr wohl die Bauernschlägerei beim Würfelspiel zugeschrieben werden, wenn sie auch das Vorbild Brouwer'scher Art nicht verkennen läßt, wie auch dessen Gegenstück der zwei trinkenden und rauchenden Bauern, obwohl es stärker an den Einfluß Ostade's gemahnt. Recht gut ist auch ein vollbezeichneter Jan Miense Molenaer, geb. 1610 in Haarlem gest. das. 1668, von Hals beeinflusst. Leider ist das Bauerninterieur mit den vier Figuren am Feuer, darunter eine Frau mit Schoßkind und einem am Boden sitzenden Knaben sehr nachgedunkelt.

Vereinzelt steht ein Reitergefecht von Jakob van der Stoffe, einem fast unbekannten guten Nachfolger der Palamedes, ein dadurch kunstgeschichtlich wichtiges Bild, daß es voll bezeichnet ist. Dies wäre ja auch bei dem gotischen Kircheninterieur des Hendrik Janssens der Fall, das auf einem Epitaph die Vollschrift Hendrik Janssens pincit anno 1673 trägt, leider aber darüber im unklaren läßt, ob es sich um einen vlämischen oder holländischen Meister handelt. Wenn die gotische Kirche, in der viele Figuren einer Messe anwohnen, der Dom von Antwerpen, so läßt dies eher auf einen vlämischen Maler schließen.

Vorzüglich sind die Landschaften — vorab die arkadische Landschaft des Berchemschülers Jan Glauber von Utrecht 1646—1726. Nicht minder die italienische Landschaft des Amsterdammers Michiel Carré 1666—1747 oder das bezeichnete Viehstück des Haarlemers Adriaen Oudendyck (1648—nach 1700). Auch die Seestücke des Pieter de Zeelander, zwei monogrammierte Gegenstücke von 1647 und 1648 sind erfreulich. Recht stattlich endlich ist das Stilleben und Blumenstück vertreten, zunächst in zwei Paaren von Jan Davidze de Heem von Utrecht (1606—1683/4) sämtlich bezeichnet, eines mit Früchten nebst goldenem Deckelkrug und zwei Weingläsern auf rotbedecktem Steintische, während das andere Stück um einen Römer mit Wein Blumen und Früchte nebst Rebzweig auf einem dunkelgrün drapierten Steinsockel zeigt. Vom anderen Paar bietet das eine Zitrone, Orange und Austern um einen Römer, eine Silberschüssel und ein blaues Besteckkofferchen mit roter, das zweite bei einem Römer und aprikosenbelegten Silberteller einen Korb mit Pfirsichen und Trauben, bei weichem eine Wassermelone und ein Orangenweig auf blauer Draperie liegen. Zwei gute Früchtestückpendants deuten durch die Fragmente der Signatur mit 1672 auf den Sohn des Genannten, den 1631 in Leyden geborenen und 1695 in Antwerpen gestorbenen Cornelis de Heem II. Den Beschluß macht ein hübsches Blumenstück mit Schmetterlingen, Schnecke und Heuschrecke, bezeichnet mit Rachel Reusch, was auf die Zeit des Aufenthalts der Künstlerin am Düsseldorfer Hofe von 1708—1716 schließen läßt, da sie in Amsterdam 1664 geboren und 1750 dort gestorben, sonst ihren Namen holländisch Rachel Ruysch schreibt.

Mehr als die Hälfte der ganzen Sammlung ist deutsche Arbeit. Allein es fehlen die Altdeutschen gänzlich und vom ganzen 16. Jahrhundert begegnen wir nur zwei Gemälden, während das 17. und 18. Säculum eine große Anzahl von Werken zweiten und dritten Ranges unter nahezu wertlosen Unbekannten darbietet. Von

der älteren Gruppe steht ein monogrammiertes Bild des Nürnbergers Georg Pencz (ca. 1500—1550) obenan. Es ist ein mit 1548 datiertes schönes Brustbild des h. Sebastian, der, das Haupt nach oben gewandt, die linke Brust von einem Pfeil durchbohrt zeigt. Recht ansprechend ist dann ein leider unbezeichnetes und nicht bestimmbares weibliches Bildnis, nach der Tracht eine Nürnbergerin um 1600.

Das durch den Dreißigjährigen Krieg so traurig inaugurierte 17. Jahrhundert ist namentlich für die deutsche Kunst doppelt unerfreulich durch den Gegensatz gegen die niederländische. Meister ersten Ranges wie im 16. fehlen jetzt gänzlich, die alte Kunst ist versiegt, ohne wie so glänzend in den Niederlanden durch eine neue ersetzt zu werden. In völliger Unselbständigkeit klammert sich die Malerei an die der Niederländer und besonders an jene Italiens und zwar nicht an die Kunst des Cinquecento, sondern an die zeitgenössische. Manches ist übrigens hier interessant durch den kulturellen Inhalt, mehr jedoch durch die Bezeichnung, welche gelegentlich einen neuen Namen in die Kunstgeschichte bringt. So z. B. das Bild der „Betrachtung“, wie der junge Mann mit Stunden-glas, Buch und Kruzifix und einem religiösen Spruchzettel, in der Signatur 1630 Heinrich Vorbruck genannt wird. In eine wenig spätere Zeit gehören die mit Recht bekannteren Johann Heinrich Schönfeld (1609—1675) und Johann Spielberg (1619—1690), der erstere durch seinen Lehrer J. Sichelbein und durch sein Leben in Augsburg mit Italien in Beziehung, der letztere durch seine Heimat Düsseldorf näher an Holland gerückt und sogar ein direkter Schüler des Gov. Flinck. Die „heilige Familie“ des ersteren ist ein ebenso gutes Spezimen der ersteren Richtung, wie das weibliche Bildnis Spielbergs der Amsterdamer Schule. Auch das vollbezeichnete Stilleben des Frankfurters Abraham Mignon (1640—1679) scheint auf die Schule des Jan David de Heem, d. h. auf Utrecht hinzuweisen.

In das italienische Lager gingen dann bei längerem Aufenthalt in Rom ganz über die Münchener Loth und die Frankfurter Roos, die freilich nur in unbezeichneten Stücken vertreten sind. Die Halbfigur des h. Joseph von Johann Karl Loth (Carlotto 1632—1698) ist zwar in Bezug auf seine Herkunft nicht ganz gesichert, während die italienisierenden Viehstück-Pendants des Philipp Peter Roos (Rosa di Tivoli 1651—1705) und das Garten-Idyll seines Bruders Johann Melchior Roos (1659—1731) sich kaum unter die besseren Erzeugnisse der Söhne und Schüler des Johann Heinrich Roos reihen. Allein sie sind immer noch geschicktere Erzeugnisse der produktiven Familien, als jene des rätselhaften um 1660 in Freising tätigen Johann de Corduwa, dessen Alter Buhle und Alte Buhlerin in ihrer sittenbildlichen Gequältheit nur durch ihre volle Signatur von Interesse erscheinen. Erfreulicher ist der Italianist Daniel Syder aus Wien (Gavaliere Daniello 1647—1703), der in seinem guten den Selbstmord der Lucretia darstellenden Bild die Schule der Loth und Maratta kaum verkennen lässt. Ebenso der Hamburger Franz Werner Tamm (Dappert 1658—1724), dessen Gegenstücke mit toten Vögeln wie sonst tüchtiges Können verraten, jedenfalls mehr als der Schweizer Johann Rudolf Bys (1660—1738) und sein Würzburger

Schüler, der Böhme J. Albert Angermeyer (1674—1740), beide in ihren Stilleben nur allzu reichlich vertreten, der erstere aber in der Allegorie des Neides, einer Alten hinter zwei lachenden Mädchen, nicht ohne gute Qualitäten im Nackten und Ausdruck.

Wie die Loth und Roos in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so erscheinen in der ersten Hälfte des 18. die Landschaftler Beich und Bemmels unter allen deutschen der Zeit als die bekanntesten und in ihrer italienischen Art verdienstvollsten. Der erstere Namen ist zwar in dem angeblichen Joachim Franz Beich (1665—1728) nur unsicher und schwach repräsentiert, der letztere aber in Christoph von Bemmels (1707—1783) bezeichneten Gegenständen (Winter- und Sommerlandschaft) gut und fein. Damit verglichen fällt der Burghauser Max Jos. Schinnagel (1694—1761) und der Zweibrückener Johann Georg Trautmann (1713—1769) fühlbar ab. Günstiger stellt sich der Wiener Franz de Paula Ferg 1689—1740 in einer von den beiden Alten ergriffenen Susanna dar, weniger sein Schüler, der Prager Norbert Grund (1714—1767), dessen Kirmesbilder und einzelne kleine Kniestücke (Lautenist, Suppenesserin und Küchenmädchen) zwar klar, aber hart und öd erscheinen. Die Unselbständigkeit der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts, welche sich schließlich nicht mehr damit begnügt, sich an die Niederländer und Italiener anzulehnen, sondern bestrebt erscheint, sie geradezu zu imitieren, wird bekanntlich am erfolgreichsten gepflegt von dem Weimarer Christian Wilh. Ernst Dietrich (1712—1774). Er ist jedoch in den beiden unbezeichneten Gegenständen Antonius Eremita und Bruno von Köln weder sicher noch gut vertreten. Eine größere Anzahl von Werken bietet der Würzburger J. A. Herrlein (1720—1796) in Waldlandschaften und rembrandtisierenden Bildnissen, Daniel Hien aus Straßburg 1725—1773 im Tierstück, während Joh. Christian v. Mannlich 1770—1822 dessen 1780 bezeichnete Jagdbeute freilich den Memoirenschreiber der Zeit Max Josephs v. Zweibrücken erfolgreicher als den Maler erscheinen läßt. Sehr mäßig endlich erscheint der Prager Kaspar Hirschely 1701—1745 in Blumenstücken und Stilleben. Von dem frischen Hauch, der mit eigener frischer Naturbeachtung um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die deutsche Kunst durchzieht, finden wir schon stark berührt den tüchtigen Landschaftler Christian Georg Schüz (1718—1792) tätig in Frankfurt und Umgebung, dann den Joh. Nicolaus Treu 1734—1786 oder wahrscheinlicher dessen Bruder Marinemaler Joh. Jos. Christoph Treu, 1739 bis 1798, beide in Bamberg geboren. Noch mehr aber den Mannheimer Ferdinand Kobell (1740—1799) mit einer sehr hübschen Dorflandschaft und den Münchener Landschaftler Jakob Dörner d. Ä. 1741—1813, dem wohl mit Unrecht das gute Bildnis des schwedischen Porträtisten Alex. Koslin zugeschrieben wird. Geringer sind die Genremaler, wenn sie auch zeitgemäße Szenen an die Stelle der niederländischen Imitationen setzen, wie der nach 1750 in Augsburg tätige Lambrecht mit einer Kaffeegesellschaft im Garten, oder der Schweizer Joh. Höchle, 1754—1832 bayerischer und österreichischer Hofmaler, mit einem triaktraktspielenden alten Ehepaar, oder J. Peter Schweyer, tätig 1790—1810 in Frankfurt a. M., dessen Abenteuer eines flüchtigen Liebespaares in zwei

Gegenständen im trockensten Lichte erscheinen. Hart und tonlos sind auch zwei gotische Kircheninterieurs des gleichfalls in Frankfurt tätigen Genfers Christian Stöcklin (1741—1806), datiert mit 1769. Etwas besser die bezeichneten und mit 1786 datierten Blumenstücke des 1811 gestorbenen sonst wenig bekannten Johann Trechsler.

Von den letzteren Werken verrät außer der Landschaft noch nichts den bevorstehenden Aufschwung der deutschen Kunst in Düsseldorf, München, Berlin und Dresden, wie ein Rückblick auf die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts auch in dieser Sammlung es vollauf rechtfertigt, daß die Kunstgeschichte den Leistungen Deutschlands in dieser Zeit eine so unselbständige und geringe Stellung zuweist.

Die aus nur 38 Gemälden bestehende italienische Sammlung (9.—10. Zimmer) enthält nur vier signierte Bilder und sonst nur wenige sicher zu bestimmende Stücke von Belang, worunter keines aus dem engeren Cinquecento. Sicher sind manche traditionelle Zuteilungen sehr gewagt, wenn auch zugegeben werden darf, daß man noch vor 100 Jahren die späteren Italiener nicht bloss mehr schätzte, sondern auch mehr kannte als jetzt. Am meisten vertreten ist die venetianische Schule, von welcher die beiden Mosesbilder, das Schlangenwunder vor dem Pharaon und die Bringung der Gesetztafeln, vielleicht mit Recht dem Jacopo Palma il Giovine (1544—1628) zugeschrieben werden, mit dessen Namen auch das letztere Bild (echt?) bezeichnet ist. Ebenso könnte die Anbetung der Hirten vielleicht als echtes Erzeugnis des Jacopo da Ponte (Bassano 1510—1592) gelten, während die Beweinung Christi und die Sintflut-Gegenstücke sicher nur mäßige Schulrepliken der Bassani sind. Die Gegenstücke Maria mit zwei Heiligen und die mystische Vermählung der h. Katharina können besten Falles nur Kopien nach Bonifazio oder Polidoro Veneziano sein, wie die Madonna mit dem h. Xaverius nach Tintoretto? Die Bestimmung der Geburt Christi als Gianbattista Tiepolo 1693—1770 ist keineswegs überzeugend, während die beiden die Geißelung Christi und die Heilung eines Gichtbrüchigen darstellenden Gegenstücke wohl nur dadurch interessant sind, daß die Bezeichnung des letzteren den Namen des sonst unbekannten aber wohl zur venetianischen Gruppe gehörigen P. (C.) Farinato gibt.

Von den außervenetianischen Stücken mag das überlebensgroße männliche Brustbild mit mehr Recht dem Luca Cambiaso (1527—1588) von Genua zugeschrieben sein, wie das weibliche Brustbild mit der blauen Feder im Haar dem Gianfrancesco Guercino (1591—1666), welchem auch das Ecce homo zugeteilt ist, das sich als eine Kopie des Bambergers Joseph Scheubel 1720—1783 herausgestellt hat. Die hübsche Maria mit dem auf Stroh liegenden strahlenden Christuskind ist wohl zutreffend mit Antonio Balestra von Verona (1666—1740?) zusammengebracht, das Reitergefecht aber dem Pietro Graziani (um 1700) zugeschrieben.

Dem Figurenbild gegenüber, das sich am schlimmsten in schalen Apostelköpfen ergeht, sind die Landschaften einschließlich Marinen und die Architektur-Bilder erfreulicher. Die drei hübschen Ideallandschaften des Römers Andrea Locatelli (1695—1741) gestatten keine begründete Anzweiflung, wenn sie auch wie

die vier dem Giov. Paolo Pannini (1695—1768) zugeschriebenen römischen Ruinenbilder zu dessen Kitschwerk gezählt werden müssen, das auch einem Nachahmer erreichbar ist. Auch die Architekturbilder angeblich des Francesco Vanni (1563—1609) sind wenigstens dekorativ gut. Von den fünf Seeszenen sind die Nrn. 226 und 227 doch zu roh, um dem Salvator Rosa (1615—1673) zugeschrieben werden zu können, während ein anderes Paar (Nr. 228, 229) leidlich gut, der Seesturm mit der gestrandeten Fregatte und dem Wrack (225) sogar sehr gut und des großen Neapolitaners würdig ist.

II.

Die Gemäldesammlung des städtischen Museums auf dem Michelsberge in Bamberg hält der k. Filialgalerie im Schlosse auch in den dem städtischen Besitz leihweise eingereihten Staatsbeständen, die hier allein in Betracht kommen, die Wage. Es fehlt zwar auch hier unter den 156 Gemälden, welche der vormalige Konservator des Museums Alois Hauser sen., kurz vor seiner Berufung nach München 1875 im Depot zu Schleißheim mit höchster Bewilligung ausgewählt, gänzlich an altniederländischen und altdeutschen Werken, aber die seltene Sachkunde des Genannten bot eine ansehnliche Bereicherung der Stiftungen von Hemmerlein, Schellenberger, Betz, Dorn, v. Schönlein und Heunisch namentlich an Niederländern, die dadurch von besonderem Werte sind, daß die Mehrzahl des Zuganges signiert ist. Dadurch gewann die Sammlung, obwohl 2. und 3. Ranges, eine eigenartige Bedeutung, die sich aber an den Staatsgemälden nicht auf die Kunst der romanischen Völker erstreckt.

Wir haben uns daher in der Hauptsache mit den Staatsgemälden niederländischen Ursprungs zu beschäftigen, von welchen wir die vlämische und holländische Gruppe, in meinem Katalog von 1909 ungetrennt, geschieden haben. Nehmen wir die Vlamen zunächst, so beginnt leider unser Vorrat zeitlich erst mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die heilige Familie des Antwerpener Frans Floris de Vriendt (1517—1570) ist zwar durch die zu großen Köpfe wenig erfreulich, aber durch die Signatur F. F. F. et Iv. gesichert. Ebenso die Musik- und Tanzgesellschaft des Frans Francken II (1581—1642), den wir trotz der Signatur Dō F Franck inv. et. fecit statt dessen Vaters annehmen müssen, da auch der Sohn sich von dem sog. Rubensschen Frans Francken III durch die Bezeichnung Dō (De ouden) unterschied (Th. Frimmel, Kl. Galleriestudien 1892 S. 86). Von geringerem Belang, auch nicht sicher dem Jan B. Francken † 1653, dem Sohn und Schüler des Sebastian Francken (Vranck), jedenfalls aber der Franckenschen Familie zuzuschreiben, sind die Gegenstücke der streitenden und der triumphierenden Kirche. Günstiger verhält es sich mit der Allegorie auf den Sündenfall und die Erlösung des Otho van Veen (1558—1629) die zwar die unerquickliche Mischung niederländischer und italienischer Schulung (Swanenburg und Zuccaro) nicht verkennen, aber als Gegenstück zu der Gerechtigkeit und dem Frieden der Augsburger Galerie bezüglich der Bezeichnung kaum einen Zweifel offen läßt. Um so erfreulicher wirkt die Rubenszeit. Die Marine des seltenen uns durch das Freundschaftsbildnis von van Dyck (Augsburg) gewissermaßen persönlich

bekannten Antwerpeners Andries van Eertvelt (1590—1662), bez. AVE oder das schöne vollbezeichnete Grisaillenbild der von einem Blumengewinde umgebenen heiligen Familie von Daniel Seghers (1590—1661), sind erstklassige Werke. Der im Gegensatz dazu derbe Jacob Jordaens (1593—1673), bekanntlich durch die gemeinsame Schule bei Adam van Noort mit Rubens verbunden, läßt auch in den drei männlichen Studienköpfen (Aposteln) kaum an seiner Urheberschaft zweifeln, was leider an dem Landsknechtsbild (Nr. 189), das übrigens gut und lebendig, nicht ausgeschlossen ist. Weniger befriedigen die zwei dem Antwerpener Lucas van Uden (1595—1672) zugeschriebenen Gegenstücke die Thauschwesterⁿ? mit dem über Herse schwebenden Hermes (238) und Apollo, Marsyas und Midas (239), die auch Frimmel a. a. O. S. 88 dem Meister abgesprochen. Ebenso wenig gesichert, wenn auch der Art des Gehilfen des Rubens nicht widerstreitend ist das dem Joost van Egmont 1601—1674 zugeschriebene Bild Nr. 141, Abrahams Knecht wirbt um Rebekka, und das dem Rubensschüler Cornelis Schut (1597 bis 1679) zugeteilte Bild der Enthauptung des Jakobus Nr. 226. Geradezu gering aber erscheinen die dem Lütticher Bertholet Flemalle (1614—1675) zugeschriebenen Bilder 142 und 143, der Leichnam Christi und Hephästions Bestattung. Großartig dagegen, wenn auch zu schwarz im Kolorit wirken die Sturmgegenstände Nr. 207 und 208 von Mathias van Plattenberg (1600?—1661), der freilich die Bewegtheit seines Lehrers Eertvelt nicht erreicht. Der beste Schüler des Snyders, Jan Fyt (1611—1661) ist leider nur durch ein verdorbenes Papageienbild vertreten. Den Daniel Seghers erreicht dann das bezeichnete Bild des Antwerpeners Jan Pawel Gillemans geb. 1618 nicht, was wohl auch auf Rechnung des nach der Datierung (1695) aus seinem Greisenalter stammenden Bildes der Grisaillemadonna mit Blumen- und Fruchtumgebung zu setzen ist. Besser ist das gleichfalls bezeichnete Fruchtestück des Antwerpeners Joris van Son (1623—1667).

Von den späteren Kleinmeistern befriedigen die beiden van Bredael, Pieter (1629—1719) durch zwei gute Flußansichten und Jan Pieter II (1683—1735) durch zwei mit J. V. von Breda bezeichnete Gefechtstücke, denen sich Karel Breydel (1678—1733) mäßig anschließt. Gut sind auch die landschaftlichen Gegenstücke von Theobald Michau (1676—1765) und drei Stücke von Pieter van Bloemen (1657—1728), die Karawane mit Monogramm und 1704, dann, wenn auch nachgedunkelt, das gleichzeitig monogrammierte Tierstück mit Reiter und Eseltreiber wie die Heimkehr der Herde. Weniger die Gefechtstücke von Alexander Casteel † 1681 und das bezeichnete Waffenstück des Antwerpeners Nicolaes Tyssens (1660—1719). Befremdend für so späte Entstehungszeit ist Jacob Bouttats in dem vollbezeichneten und 1700 datierten Paradiesbild durch seine Strenge und kalte Tonlosigkeit. Dem 18. Jahrhundert endlich gehören zwei Antwerpener an: Der Teniersnachahmer Jos. Frans Nollens (Nollekens) (1702 bis 1748) mit zwei bäuerlichen Genrestücken und Jacques André Beschey 1716—1786 durch zwei mittelmäßige Jagdbeute-Stilleben.

Nicht so weit wie die vlämische Gruppe geht die holländische zurück. Übrigens ist es ganz unbestimmt, ob das altertümliche mit 1591 datierte Abend-

mahl Nr. 86 holländischen oder vlämischen Ursprungs ist, während das traditionell dem Amsterdamer Italianisten Frederic Sustis 1524—1591 zugeschriebene Selbstbildnis als Lucas die Madonna malend durch Monogramm und Datierung EVP 1601 sicher von anderer Hand ist. Auch die Zuteilung des geringen Gesellschaftsbildes Nr. 184 an den Haarlemer Pieter van Laar (1582—1642) ist unsicher. Erst mit Cornelis van Poelenburg 1586—1667 erscheint in dem interessanten aber nicht besonders gelungenen Familienbilde angeblich der Kinder Friedrich V. von der Pfalz ein monogrammiertes und gesichertes Bild, während das Bild Diana und Aktäon dem Utrechter Meister mehr gegenständlich als künstlerisch entspricht.

Wie in den vlämischen Niederlanden mit Rubens, so entfaltet sich in den holländischen die Blüte der überwiegend profanen Schulen von Amsterdam, Haarlem, Haag, Delft, Utrecht usw. erst mit dem 17. Jahrhundert. Es handelt sich hier fast ausschließlich um Bildnis, Landschaft, Genre, Stilleben, um die Kunst des Hauses im Gegensatz zu der monumentalen Kirchen- und Palastkunst von Antwerpen, klein, anspruchlos, intim. Die Fixsterne Rembrandt, Hals und van Dyck, Brouwer und Dou, Ruysdael u. Hobbema etc. fehlen natürlich, denn es handelt sich um eine Auswahl aus dem Staatsdepot, oder sind wie Rembrandt (Bildnisse Nr. 214, 215 oder Dou männliches Bildnis Nr. 33) nur in Schulbildern vertreten. Aber die diese leuchtenden Gestirne umkreisenden Sterne zweiter und dritter Ordnung sind z. T. interessant und authentisch vorhanden.

Folgen wir auch hier der zeitlichen Entwicklung nach dem Geburtsjahr der Maler. Da stehen zeitlich die Genremaler Leonhard Bramer von Delft (1595—1644) und Quirin Gerritz van Brekelenkam († 1668), beide mit Krankenstuben, an der Spitze. Diesen folgen der von Brouwer beeinflusste Pieter Jansz Quast von Amsterdam (1606—1647) mit ländlichen Baderstuben-Pendants, vollbezeichnet, und der Haager Anthonie van der Croos (1606—1669) mit einer sehr hübschen 1646 datierten Gruppe von Landleuten vor einer Schenke. Recht gut sind dann auch einige Bildnisse, wie das vollbezeichnete Porträt eines jungen Mannes in halber Rüstung von Jacob Adriaensz Backer von Haerlingen (1608—1651) und das dem Rembrandtschüler Gerbrand van den Eeckhout von Amsterdam (1621—1674) zugeschriebene Bildnis eines jungen pelzbekleideten Mannes, dem freilich die vollbezeichnete und mit 1671 datierte Meleager-Gruppe desselben Meisters trotz trockener Uebergenaugigkeit vorteilhaft gegenübersteht, während ein anderer Rembrandtschüler, Samuel von Hoogstraeten von Dordrecht (1626—1678) in einer bezeichneten und mit 1657 datierten Dornenkrönung wenig befriedigt. Das spätere Kavalierbildnis geben Jan Frans van Douven von Roermonde (1656—1707) und der Haager Constantyn Netscher (1668 bis 1722) in jungen Männern zwar etwas geziert aber geschickt. Trotz ihrer porzellanhaften Glätte hervorzuheben ist die Reihe der aus der Pinakothek in München stammenden Adriaen van der Werff (1659—1722), Hagar und Abraham und Hagars Verstoßung, wie die Himmelfahrt und die Krönung Mariä, vollbezeichnet und datiert mit 1699, 1701, 1713 und 1714.

Zu den besten Leistungen gehören die holländischen Landschaften einschließlich

Marinen, Tierstücke, Gefechte. Das bezeichnete und mit 1646 datierte Bild von Jan von Goyen aber ist leider etwas verdorben und die Kanallandschaft bei Sonnenuntergang von Aart van der Neer (1603—1677) unsicher. Bezeichnet ist die schöne Winterlandschaft von Klaes Molenaer † 1676 oder die Abendlandschaft mit heimkehrenden Heerden, leider durch die Gewitterwolken verdüstert, von Nicolaes Berghem (1621—1683), dem auch ein Gebirgstück mit Mondschein zugeschrieben wird. Interessant ist eine vollbezeichnete Landschaft des seltenen Lodewyck Ludik † 1703. Sehr schön und bezeichnet ist ein Seehafen von Thomas Wyck † 1677 in Haarlem und eine Marine des Haagers Jan Carré † 1772, gut auch das Gefechtsstück von Hendrik Verschuring. Das Geflügelstück ist in zwei bezeichneten Gegenständen von Adriaen van Oolen mäßig gut vertreten, das Stilleben in einer guten Vanitas von Nicolaes Villinger, geb. in Haag, † 1681 in Berlin.

Bei kritischer Betrachtung der zwei Dutzend von Hauser aus dem Staatsdepot ausgewählten deutschen Werke wird es sofort klar, daß der kundige Konservator darauf gesehen, einerseits die Lücken des städtischen Vorrats zu ergänzen, anderseits aber besonders signierte Werke beizubringen, wofern nicht der persönliche Stil die Bezeichnung entbehrllich zu machen schien. Dem 16. Jahrhundert gehören nur zwei Bildchen des Münchener Johann Rottenhammer, geb. 1564, gest. in Augsburg 1623, an, in der gewöhnlichen Art des Meisters die Predigt des Johannes und die Enthauptung der h. Katharina darstellend. Interessanter ist dann der seltene Casseler Matthaeus Gundelach † 1653 in Augsburg, durch eine bezeichnete und datierte (1613?) Liebkosung der Psyche durch Amor. Recht gut erscheinen die Gebirgslandschaft des Kölners Joh. Franz Ermels (1621—1699), wie der Seehafen des Salzburgers Joh. Ant. Eismann (1634 bis 1698), minder dagegen die bezeichneten Gegenstände des Joh. Lingelbach, geb. 1622 in Frankfurt, gest. 1674 in Amsterdam, der überhaupt besser in genreartigen Wouwerman-Nachahmungen als in größeren historischen Schlachtdarstellungen, wie hier die Schlacht an der milvischen Brücke und eine Seeschlacht. Auch von Carl Loth, 1632 in München geboren und 1698 in Venedig gestorben, erscheint das Ovalbild der Magdalena, oder Hagar bei Abraham besser als der fade Herakles mit dem vergifteten Kleid der Deianira. Sehr mäßig aber sind die beiden bezeichneten und mit 1676 datierten Gegenstände (Verkündigung und Christus im Haus der Martha) des Memmingers Joh. Heis 1640—1704, eines in Augsburg tätigen Schülers des Joh. Schönfeld, auch das Martyrium des Erasmus von Daniel Syder (1649—1705) ist nicht von der sonstigen Qualität des tüchtigen Wiener Künstlers. Bezeichnet ist wieder das hübsche Stilleben des in Würzburg verstorbenen Solothurners Joh. Rud. Bys 1660—1738 oder das Landschaftspaar des wackeren Ravensburgers Joachim Franz Beich, geb. 1665, gest. in München 1748, von welchem freilich die Landschaft mit der Eustachiuslegende geringer als die Felslandschaft mit der Predigt des Johannes.

Der Nürnberger Blumenmalerin Barbara Regina Dietzsch (1706—1783) gedenken wir nur wegen ihrer der Art des 17. Jahrhunderts entsprechenden retrospektiven Neigung (zu Jan Brueghel), während Wilh. Fried. Hirt von Frankfurt 1721—1772

als Landschaftler und Mich. Trautmann 1742—1809 als Bamberger Künstler den Schluß der alten Reihe bilden. Denn mit Franz Kobell, geb. 1749 in Mannheim, gest. 1822 in München, durch eine Felsenlandschaft mit Wasserfall vertreten und mit dem Münchener Joh. Jak. Dörner 1775—1852 Nr. 528 gewahren wir wieder eigenes Natursehen statt der traditionellen Claude-Poussinschen Ideal-landschaft und damit die Anzeichen neuer und selbständiger Kunst.

Die romanischen Schulen sind unter den Staatsgemälden dürftig vertreten. Von den Italienern ist der Name des großen Cinquecentisten Andrea del Sarto an ein geringes Schulbild der Heiligen Familie geknüpft. Auch des Palma Giovine Amphitrite auf dem Hippokampenwagen leidet an störenden Verhältnissfehlern, die dem geschickten Venetianer nicht zugemutet werden können. Der bettelnde Balisar (?) des Römers Domenico Feti 1589—1624 ist ein mäßiges Bild, ebenso Salvator Rosas Soldaten einem Erzähler lauschend nur ein Schulbild. Alles andere ist Werk der Dekadenzeit und nur der zynische Philosoph des Luca Giordano 1632—1705 als nahe an Ribera reichend, die anmutige Findung Mosis von Alessandro Gherardini aus Florenz (1655—1723) und die arkadische Landschaft des wie immer lebenswürdigen Römers Andrea Locatelli (1695—1741) hervorzuheben. Die Einführung in den Parnaß des Domenichinoschülers Pietro Testa v. Lucca (1611—1650), der weibliche Profilkopf des Bolognesers Carlo Cignani (1628—1719) und die Perle der Kleopatra des Francesco Solimena aus Nocera 1657—1747 sind so unbedeutend, daß es sich kaum lohnt, über deren wirkliche Urhebererschaft sich den Kopf zu zerbrechen. Vorteilhafter erscheint das kühne Sturmbild des Florentiners Domenico Marchi (Tempesta) 1652—1718?

Von den drei Namen französischer Künstler ist Sebastien Bourdon (1616 bis 1671) in einer Ruhe auf der Flucht gut, Jacques Courtois (Bourguignon) 1621—1676 trotz guter Qualitäten seines Schlachtbildes nicht überzeugend. Die zwei Bilder von Charles Amedée Philippe Vanloo (1719—1795), Geburt des Adonis und die Schmückung des Pfaus durch Juno sind von trockener Geschicklichkeit.

Spanien bietet nur einen Künstlernamen: Alonso Sanchez Coello 1515—1590, Schüler des A. Moro und Hofmaler Philipp II. Recht gut ist das Jugendbild Philipp II., bezeichnet und mit 1577 datiert, interessant das Knabenbildnis des Don Juan d'Austria, des Sohnes Karl V. und der Barbara Blomberg aus Regensburg.



ANSELM FEUERBACHS MÜNCHENER STUDIENZEIT

VON HERMANN UHDE-BERNAYS

Mit vier bisher ungedruckten Briefen

Keine der zahlreichen Ergänzungen, die eine künftige Biographie Anselm Feuerbachs durch die nunmehr gesicherten Briefe seiner Mutter erhalten wird, bedeutet biographisch und künstlerisch-entwicklungsgeschichtlich soviel wie diejenige, die dem Abschnitt über Feuerbachs Münchener Studienzeit eingefügt werden muß. Denn über diesen Aufenthalt in München haben wir bisher nur gewußt, was aus Feuerbachs eigenen Briefen an die Mutter zu entnehmen war, die sich jetzt im Besitz der kgl. Nationalgalerie in Berlin befinden. Und dies ist nicht allein lückenhaft und gelegentlich sogar von inneren Widersprüchen erfüllt, sondern der Verfasser der großen Biographie Anselm Feuerbachs, Julius Allgeyer, hat aus Unkenntnis des Materiales und der Verhältnisse gerade in diesem Teil seines Buches ungenau gearbeitet. In Allgeyers Kapitel „Münchener Lehrjahre“ (S. 115ff. des ersten Bandes) erfahren wir weder über die Beendigung des Düsseldorfer Aufenthaltes, noch über die Reise und die Ankunft in München die richtigen Daten. Auch der Abschluß der Münchener Studien ist von Allgeyer falsch angezeigt. Hier kommen uns einige Briefe des Künstlers selbst zu Hilfe, die derselbe an seine Verwandten in Ansbach gerichtet hatte. Endlich muß Allgeyer der Vorwurf gemacht werden, daß er die Reihenfolge der Briefe in der Nationalgalerie nicht richtig erkannt hat, so daß sich über Feuerbachs Verhältnis zu seinen Lehrern ein völlig unklares und zusammenhangloses Bild ergibt. Weitaus der wichtigste Münchener Brief Feuerbachs ist durch eine ungerechtfertigte Konjektur an eine falsche Stelle gerückt worden. In keinem Teile des sonst mit so großer Liebe und Bewunderung zusammengestellten Allgeyerschen Werkes über Feuerbach hat sich der Leser so sehr mit Vermutungen zu beschäftigen wie hier. Dabei ist die Münchener Studienzeit Feuerbachs für den Beginn seiner Selbständigkeit höchst wichtig. So beabsichtigen die nachfolgenden Ausführungen biographisch und kritisch die notwendigen Ergänzungen zu geben.

Wir wissen schon aus der letzten Zeit seines Düsseldorfer Aufenthaltes, daß sich Feuerbach bei seinen Lehrern sehr unbehaglich fühlte. Er besaß den richtigen Instinkt, die Technik der Schadow, Lessing und selbst Sohn als koloristisch unwahr zu erkennen und sehnte sich danach, von den großen Meistern der vlämischen Schule, von Rubens und van Dyck, den dekorativen Zug zu lernen, dessen Fehlen nach seiner Ansicht bei den Düsseldorfern den Mangel wirklichen Lebens bedeutete. Als „Historienmaler“ betrachtete der Achtzehnjährige energisch und temperamentvoll die Farbe in ihrer dekorativen Verwendbarkeit als den Halt der Komposition. Es sind dies die Lehren der Antwerpener Schule, von deren Meistern Gallait und de Bièfve die aufsehenerregenden Gemälde „Abdankung Karls V.“ und „Kompromiß des niederländischen Adels“ geschaffen worden waren. Feuerbach hatte diese Bilder selbst nicht gesehen. Ihn bestimmte in seinen An-

schauungen ein Freund, Eduard Seidel, der nach Antwerpen gewandert war und der auf den Reisen in die Ferien und zurück stets bei dem jungen Anselm in Düsseldorf verweilte. Die Frage des Anschlusses an Seidel muß schon im Sommer 1846 — in den Weihnachtsferien 1846/47 blieb Feuerbach in Düsseldorf — besprochen worden sein. Henriette Feuerbach schreibt am 1. Januar 1847 an Emma Herwegh: „Anselm hat einen Freund gefunden, an den er sich mit voller und tiefer Seele angeschlossen hat. Er ist nach Antwerpen voraus.“ Am 14. Juni 1847 heißt es dann: „Ich weiß noch nicht, ob Anselm nächsten Herbst oder erst nächste Ostern nach Antwerpen geht.“ Den Sommer 1847 verbrachte der junge Künstler im Elternhause, am 23. Oktober traf er erst wieder in Düsseldorf ein. In den Weihnachtsferien 1847/48 ist er nun mit Frau Herwegh zusammen gewesen und bei dieser Begegnung hören wir die erste Anregung, nach Paris zu gehen. Anselm war von Johanna Herwegh begeistert: „es ist ihm ein ganz neues Licht aufgegangen“ schreibt ihr dankbar und befriedigt die Mutter am 3. Januar 1848. Dennoch müssen auch pekuniäre Fragen für eine schleunige Entscheidung maßgebend geworden sein. Feuerbach wusste seit dem Sommer, wie es um des Vaters Befinden und um die Mittel der Familie stand. Die Freundschaft des Landtagsabgeordneten Medizinalrat Heine in Speyer, den der Vater im Sommer und Herbst 1847 aufgesucht hatte, stand günstig über der Zukunft, falls Anselm mit dem Jugendfreunde der Familie nach München gehe. Der vermögende Jungeselle erklärte sich bereit, dort die Studienkosten zu bestreiten. Wir können annehmen, daß der Besuch bei Frau Herwegh in Köln diese Frage zur Sprache gebracht hat, da der erste Brief Anselms aus Düsseldorf vom Januar 1848 darauf deutet. Hier schreibt er den Eltern: „Ich will mich kurz fassen und mich erklären: ein längst halb versteckter Wunsch von Dir, lieber Vater, brachte mich auf die glückliche Idee, nach München zu gehen . . . was soll ich denn nach Paris, wo ich in München noch mehr Rubens und Tizians nebst solider Zeichnung und Schule habe. Ich will da zuerst kopieren und mich in Stille auf mein großes Bild vorbereiten. Ich habe es mir reiflich durchdacht und gefunden, daß das grenzenlose Leben und Treiben in Paris mich eher verwirren als klar machen kann.“ Der Aufbruch in Düsseldorf, in der ersten Hälfte Februar 1848, ging rasch vor sich: „Anselm ist ganz gloriös durchgegangen, ohne einen Kreuzer eigenes Geld nach Nürnberg zur Großmutter (der Mutter des Vaters, Staatsrätin Feuerbach, Witwe des Kriminalisten). „Er konnt' es nicht mehr aushalten, und das kann man ihm auch eigentlich nicht verdenken“, schreibt Frau Feuerbach an Emma Herwegh am 6. März 1848.

In Nürnberg ist Feuerbach geblieben bis zum April, ist dann nach Heidelberg gegangen und am 26. April in Freiburg bei den Eltern eingetroffen. „Anselm ist hier seit Mittwoch“, schreibt die Mutter am 30. April an ihre Schwägerin Sophie. Am 24. Mai hat er, wie wir ebenfalls dieser Korrespondenz entnehmen können, die Reise nach München angetreten. „Ich machte mir ein Vergnügen daraus, von Freiburg über Wiesbaden unter beliebigem fremdem Namen nach München zu flüchten, um nicht mit Gewalt in die Revolutionsarmee gesteckt zu werden“ heißt es im „Vermächtnis“. Es ist höchst wahrscheinlich, daß Feuer-

bach hier die Ereignisse von 1848 und 1849 verwechselt, da er sich 1848 in Wiesbaden bei den Freunden, die er im Vermächtnis nennt, nicht aufgehalten haben kann und von den Schwierigkeiten des drohenden Militärdienstes am 6. Juli 1849, in welchem Jahre er ebenfalls im Mai bei den Eltern war, Mitteilung macht. Er schreibt am 2. Juni 1848 bereits aus München über die Wahl des Rubensschen „Simson“ als Kopie, über seine Besuche bei Thiersch, Besserer und Schwanthaler, über einen Ausflug nach Schleißheim, das Leben in der Stadt, das Auftreten der Künstler. Es ist zweifellos, daß er von Nürnberg zu den Eltern und von dort auf direktem Wege nach München gefahren ist. Nachrichten der Mutter sind aus dem Jahre 1848 nicht mehr vorhanden. Die Eltern reisten Ende Juli nach Baden-Baden, im August nach Heidelberg, wo sie den Winter bis gegen Ostern 1849 zubrachten. Wir können aber verschiedene Briefe Anselms an die



Abb. 1 Feuerbach, Amoretten entführen den kleinen Pan

Mutter insofern datieren, als diese vom September bis zum November 1848 bei ihren Verwandten in Ansbach zu Besuch weilte, worauf verschiedene Bemerkungen in Anselms Schreiben sich beziehen. Die Reise der Mutter und der erwähnte Heidelberger Aufenthalt der Eltern bringen demnach in die ersten 15 Briefe Feuerbachs aus München von außen her chronologische Ordnung.

„Unser kleiner Maler gerät nach und nach etwas in die Flegeljahre und scheint ein wenig rücksichtslos und geldverachtend sich zu gerieren, wogegen sich am Ende nichts sagen läßt, wenn nur ein großes Kinderbild von zehn lebensgroßen nackten Figuren, an welchem er arbeitet, bis zum Frühjahr glücklich und gut ans Licht kommt. Auch plagt ihn nebenbei die Poesie sehr, und die geduldige Mama erhält monatlich ganze Bücher geduldiges Papier, mit Versen beschrieben, worunter manches wirklich Gute steckt und alles nur so roh und ungekünstelt vom Herzen in die Feder geströmt ist.“ Das ist die einzige Stelle, in welcher Feuer-

bachs Mutter ausführlich über die Münchener Tätigkeit ihres Sohnes berichtet (an Emma Herwegh, 3. Januar 1849). Es handelt sich hier schon um die große Komposition der „Amoretten entführen den kleinen Pan nach dem Olymp“ (Abb 1). Die Einzelheiten über die Entstehung dieses Bildes, sowie der „Windgötter, welche dem kleinen Bacchus Trauben stehlen“ (Abb. 2), sind in Feuerbachs Briefen an die Mutter lebendig geschildert (Große Ausgabe. Bd. I. S. 170ff.). Der Aufenthalt in München gestaltete sich zunächst trotz einem heftigen Fieber, das Feuerbach sogleich ergriff und unter dem er noch lange zu leiden hatte, für ihn sehr angenehm. Mit dem gleichaltrigen Vetter Karl Roux wird ein gemeinsames Atelier bezogen, dessen Stimmung zwei Sommerbriefe kund geben.¹⁾ Eine



Abb. 2 Feuerbach, Windgötter Trauben stehend

Reihe fröhlicher Genossen, meist Badenser und Pfälzer, kommen abends zu Bier und Punsch und verzehren die von den Verwandten aus Ansbach gesandten Süßigkeiten. „Jeder Mensch schafft sich sein eigen Paradies“, schreibt Feuerbach der bekümmerten Mutter. Während die Sorge um des Vaters Gesundheit das Leben im Elternhause trübe dahinschleichen läßt, begibt der leichtsinnige Sohn sich zum Dürerfest der Künstlerschaft: „Ich bin der Wappenträger der Künstler, ich trag das Dürerwappen, ganz im engen Knappenkostüm, das mir prächtig steht, einen Kranz von wilden Reben auf dem Kopf, ein kurzes Mieder von rotem Samt und weiße Trikots, ich habe das einfachste und sicher das schönste Kostüm, da es ganz anliegend ist . . .“²⁾

Neben dem Ateliergenossen Karl Roux waren es vor allem zwei Freunde, die mit Feuerbach ständig zusammen waren. Der Verkehr mit dem einen von ihnen, Heinrich von Bandel, hatte künstlerisch besondere Folgen: wir besitzen Bandels Bildnis, von Feuerbach 1848 gemalt (Abb. 3), und als Gegenstück Feuerbachs Büste, von Bandel

¹⁾ Dieses Atelier befand sich, wie wir auf Grund einer Namensangabe (Oberleutnant Gerstner im gleichen Hause) in Feuerbachs erstem Brief finden können, im Hause Löwenstr. 9b 3, der jetzigen Schellingstasse.

²⁾ Ueber dieses Fest ist aus den Zeitungen des Jahres 1849 nichts zu erfahren. Das von Feuerbach erwähnte Barbarossafest (Barbarossas Erwachen und das Wiedererstehen des deutschen Reiches) fand am 14. Februar im Odeon statt. Das Dürerfest muss Anfang Januar gewesen sein

modelliert (Abb. 4). Bandel, der Sohn des Schöpfers des Hermannsdenkmals auf der Grotenburg, war als Mensch ungemein liebenswürdig und als Künstler hochbegabt. Er ist leider jung gestorben. Der Verkehr mit ihm wurde durch Beziehungen mit Ansbach, woher Bandels Vater stammte, eingeleitet. Feuerbachs Büste, die Arbeit eines Zwanzigjährigen, jetzt im Besitz des historischen Vereines in Ansbach, zeigt bei aller Neigung zum Idealisieren und zur Konvention die vornehme Linie des schönen Feuerbachschen Profils in treffender Ähnlichkeit. Der zweite Genosse, einige Jahre älter als Bandel und Feuerbach, war Karl von Binzer, der Sohn des bekannten Freiheitssängers, der mit Feuerbachs Onkel Karl zusammen politisch gewirkt und gelitten hatte. Binzer hatte erst studiert und war dann Maler geworden. Ende des Winters mußte er des schleswigschen Krieges wegen München verlassen. Weitere Bekannte werden in den Briefen nicht genannt. Da aber der Schwager des Pfälzers Cäsar Willich, Dr. Mostaff, einmal erwähnt wird, ist anzunehmen, daß Willich zu ihnen gehörte. Auch mit dem jüngeren Wilhelm Lindenschmidt wurde Feuerbach bald vertraut. Fedor Dietz war schon zu den schleswiger Kämpfen abgezogen, und August Vischer trat erst später seinem badi-schen Landsmann näher. Von älteren Künstlern und Freunden des Vaters hatte vor allem Schwanthaler besucht werden sollen, aber der Kranke, der schon am 14. November 1848 starb, konnte nur wenige Worte mit Feuerbach wechseln. Außerdem hatte Feuerbach seine Empfehlungen bei Friedrich Thiersch, dem Philologen, und dem späteren Minister des Innern von Zwehl abgegeben. Ein regelmäßiger Verkehr in deren Familien scheint nicht stattgefunden zu haben. Mit großer Strenge legte der oben erwähnte Medizinalrat Heine auf die Samstage und Sonntage zu großen Spaziergängen und Ausflügen Beschlag, solange er des Landtages wegen sich in München aufhielt. Heines ständige Begleiter waren seine großen Hunde, von denen er den einen, einen prächtigen Neufundländer, auch auf die Reise mitnahm, wobei er stets einen Postplatz für ihn bezahlte. Häufig besuchten Heine und Feuerbach eine verwitwete Schwägerin Heines, die mit ihren beiden Kindern die Hälfte des Jahres in Miesbach zubrachte. Die noch lebende Baronin König, geb. Heine, schreibt über diese Sonntage: „Mein Onkel kam mit dem Feuerbächle, wie wir ihn nannten, zu uns heraus. Anselm war reizend mit uns Kindern, spielte mit uns und ging mit uns spazieren. Auf der Rückreise nach Würzburg wohnten wir in München im goldenen Hahn und da machte Feuerbach Zeichnungen von uns Kindern mit dem Hunde, letzterer war aber sehr verfehlt. Ich weiß, daß wir Kinder ihn sehr lieb hatten und unendlich

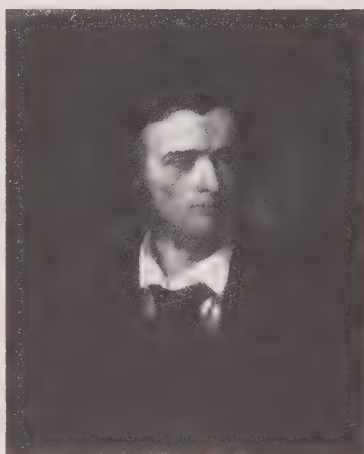


Abb. 3 Feuerbach, Bildnis des Bildhauers von Bandel

traurig waren, als unser Onkel kurz erklärte, daß Feuerbach sich nicht gut bekommen habe, und daß wir ihn nicht mehr sehen könnten. Er selbst hat fürs ganze Leben jede Berührung mit ihm aufgegeben und das Sprechen von ihm vermieden. Eine der erwähnten Zeichnungen, leider in Papier ziemlich verdorben, und mit Flecken bedeckt, habe ich meinem Neffen Dr. Freiherr von König auf Schloß Fachsenfeld geschenkt und befindet sie sich in seinem Archiv.³⁾



Abb. 4 Büste Feuerbachs von Benda

Der Grund für die Verstimmung Heines, den Feuerbach im Vermächtnis einen „unerschütterlichen Eisenkopf“ nennt, ist in erster Linie in Feuerbachs Weigerung zu suchen, Kaulbachs Schüler zu werden, vielleicht hat auch der Umgang mit dem wegen seiner Gesinnung verdächtigten Rahl den Bruch herbeigeführt. Im April 1847 war der Direktor der Akademie, Friedrich von Gärtner gestorben, nachdem er eben noch Schorn und Moritz von Schwind in ihre Lehrämter hatte einführen können. Ein längeres Interregnum, während welchem die Freunde und Feinde des in Wirklichkeit

schon allmächtigen Kaulbach den Kampf führten, endete mit dessen definitiver Berufung am 22. Februar 1849. Es mag sein, daß auch die Schwankungen einer Übergangszeit Feuerbach abhielten, sich dem Vielgenannten zu nähern. Er blieb das ganze erste Jahr des Münchener Aufenthaltes der Akademie und jedem eigentlichen Lehrer fern. Nur der Persönlichkeit Karl Rahls

³⁾ Eine weitere Zeichnung, signiert und datiert, gelangte in den Besitz der Familie Heydenreich aus dem Nachlass von Feuerbachs Mutter.

gelang es, zu Anfang des Winters 1848/49 einen flüchtigen Einfluß auf den Unstäten zu gewinnen. Über Rahl wird in einem undatierten Brief ausführlich gesprochen, der aus dem Grunde, als hier noch von dem Amorettenbild die Rede ist und auf das kommende Weihnachtsfest gewiesen wird, in den Dezember 1848 gestellt werden muß. Wir erfahren hier, daß Feuerbach Rahl um Korrektur gebeten hat. In dieser Zeit könnte Feuerbach die 8 Tage, die er im „Vermächtnis“ als seine Schülerzeit bei Rahl bezeichnet, bei diesem im Atelier zugebracht haben.⁴⁾ Schon im Eingehen der Beziehungen zu Rahl treffen wir auf eine charakteristische Eigenschaft Feuerbachs: er ließ sich von den Reden des Gefeierten ebenso gefangen nehmen, wie wenige Jahre später im Atelier Cou- tures durch das schauspielernde Auftreten des maître-peintre. Rahl war eine faszinierende Persönlichkeit, und sein Einfluß auf die Münchener Kunst, der sehr stark war, verdiente einmal im einzelnen nachgewiesen zu werden. Er hatte auf der Rednertribüne die Freiheit des deutschen Volkes begeistert gepriesen, war von den Pariser Barrikaden über Frankfurt zu den Schleswig-Holsteinischen Kämpfen geeilt, kehrte nach dem Frieden von Malmö nach Wien als Hauptführer der akademischen Legion zurück, und entging der Oktoberrevolution nur durch seine Entsendung zum Studentenparlament nach Eisenach. Im November 1848 kam Rahl nach München, um die Ereignisse in Wien abzuwarten. Zweifelloso hat die ängstliche Mutter den Verkehr mit dem politisch kompromittierten Manne verboten, und so erklärt sich trotz der vielen verlorenen Briefe das Fehlen seines Namens in



Abb. 5 Feuerbach, Bildnis des Philosophen Kapp

⁴⁾ Aus einem vergessenen Buche Ranzoni, Malerei in Wien, Wien 1873, S. 44ff sei folgende lebendige Charakteristik Rahls zitiert: „Seine Erscheinung war titanenhaft, trotz seines kurzen und gedrungenen Baues. Über herkulischen Schultern und ungewöhnlich breit gewölbter Brust erhob sich auf einem Stiernacken ein gewaltiges Haupt, das mit der breiten Stirne, der energisch geformten Nase und dem entschlossen vorspringenden Kinn etwas vom Satyr und vom Eber an sich hatte und doch von einem blitzenden braunen Auge belebt, den Künstler und Denker verriet. Ein borstenartiger Bart bedeckte Wangen und Kinn, die tiefroten schwellenden Lippen leuchteten gesunde Sinnlichkeit verratend hervor, wie Feuerlilien aus Waldesnacht. Rahl war beredt wie irgend einer, mit Hast ergriff er ein Gesprächsthema, das ihn anregte, und bei den tausend und abertausend Anknüpfungspunkten, die ihm Wissen und Erfahrung an die Hand gaben, behandelte



Abb. 6 Feuerbach, Apoll und Marsyas

allen weiteren Schreiben bis zum Frühjahr, wo die Eltern plötzlich einen Brief Rahls mit der freundlichen Kritik des Amorettenbildes gesandt erhalten. So vergeht der Winter mit seinem frohen Karneval. Dabei wird das Amorettenbild doch vollendet, gelangt auf dem Kunstverein zur Ausstellung, um gründlich zu mißfallen⁵⁾. Erst nach gründlicher Überarbeitung erfolgt die Absendung zur Ausstellung nach Karlsruhe, wohin Feuerbach über Freiburg am 24. April abreist. Auf der Rückreise ist der Künstler, von Mannheim und Heidelberg kommend, bei den Eltern gewesen. In Heidelberg hatte er seinen ersten Auftrag vollendet, und das Bildnis des Professors Kapp (Abb. 5) gemalt, der kurz vorher auch dem Porträtmaler Correns hatte sitzen müssen. Mit dieser Arbeit war Feuerbach kurz vor dem Ausbruch des badischen Aufstandes fertig geworden. Bei dieser Gelegenheit hat Feuerbach die Bekanntschaft des mit Kapp befreundeten jungen Gottfried Kellergemacht. Die Äußerungen Kellers über Feuerbachs äußere Erscheinung hat Allgeyer mitgeteilt (S. 104)⁶⁾.

er es eben so gründlich als anregend. Man muß Rahl über griechische Kunst, über die Reize des Südens, über Michelangelo oder Tizian, über die Schönheit der Frauen überhaupt und ganz besonders über den Zauber, der die Töchter Italiens schmückt, reden gehört haben, um zu erkennen, welche Glut diesen Mann durchströmte, mit welcher Leidenschaft er sich in einen Gegenstand versenken konnte.“

⁵⁾ Kritiken der Presse über diese und eine andere Ausstellung im September 1849 sind leider nicht vorhanden.

⁶⁾ Dem Biographen Kellers, Jakob Baechtold, ist aber entgangen, daß das von ihm Bd. I S. 34, des „Lebens Gottfried Kellers“ abgedruckte Billet des Landschafters Bernhard Fries sich auf Anselm Feuerbach, den Maler beziehen muß. Es hat mit dem Philosophen Ludwig Feuerbach mit dem es in Zusammenhang gebracht wird, nichts zu tun. Das Billet lautet: „Lieber Gottfried,

Vor Anfang Juni war Feuerbach nicht nach München zurückgekehrt. Er ließ sich nun sogleich, wohl um auf der Akademie ein besseres Atelier umsonst zu haben, auch auf Wunsch Zwehls in dieselbe aufnehmen. Das Eintrittszeugnis ist vom 29. Juni 1849 datiert. Zum offiziellen Lehrer wählte Feuerbach Karl Schorn, der in München im Gegensatz zur großen Kartonkunst der Cornelius und Kaulbach die Tradition der Antwerpener Schule vertrat. Bei Schorn arbeitete Feuerbach an dem großen Karton „Streit des Marsyas mit Apoll“ (Abb. 6), der im ersten dieser zweiten Reihe Münchener Briefe erwähnt wird. Schorn hat indes keinen Einfluß auf Feuerbach gehabt. Schwer leidend ging er schon Mitte Juli beurlaubt in ein Bad. Nun erst wandte sich Feuerbach wiederum an Rahl. Über die Anknüpfung der Beziehungen, die zum drittenmal, jetzt aber definitiv geschlossen werden, schreibt Feuerbach am 24. Juli nach Hause: „Während Schorn verreiste, besuchte mich Rahl und korrigierte so vortrefflich, daß ich Mund und Augen aufsperrte. Er nimmt ungeheueres Interesse an mir.“ Nun ergeben sich Schwierigkeiten wegen der Weitererlangung des durch den badischen Großherzog gewährten Stipendiums, dessen Feuerbach verlustig geht.⁷⁾ Kurz darauf heißt es: „Ich muß auf ein halbes Jahr zu Rahl“, und Anfang September ist die Sache entschieden: „Rahl hat mich mit derselben Treuherzigkeit aufgenommen wie früher“ . . . „Ich bin bei ihm, mein Bild ist hier ausgestellt (8. September).“ Das Studium im Rahl'schen Atelier geht seinen regelmäßigen Gang, und nur die Pläne des aufgeregten Lehrers, der sich in München nicht genügend beachtet fühlt, lassen keine rechte Befriedigung bei Feuerbach entstehen. Schon die Septemberbriefe sprechen von Rahls Absicht, den Winter in Rom zu verbringen, wohin er Feuerbach mitzunehmen gedenkt. Der 10. November gibt einen vorläufigen Termin: „Rahl war diesen Morgen bei mir und sagt, daß er in vier bis fünf Wochen nach Italien segelt.“ Dabei erfahren wir eine Zeitbestimmung über den Winter 1849/50: „Ich weiß es, ich soll bis Frühjahr warten, aber wer hilft mir die vier Monate ohne leitende Hand allein in der Irre herumbringen!“ Und eine Woche später: „Da ich das Bildchen beginne, komme ich vor März nicht los.“ Hier wird wieder gesagt: „Rahl ist noch ungewiß, wann er geht.“ Der nächste, letzte Brief trägt nun das Datum des 11. Mai, das Allgeyer anzweifelt, ohne die Tatsache zu bedenken, daß leider zwischen dem 20. November und dem 11. Mai zahlreiche Briefe fehlen. Abgesehen von der durch Poststempel des Briefes an die Verwandten nach Ansbach ohne weiteres erbrachten Bestätigung, daß Feuerbach im Mai 1850 noch in München war, enthält der Brief selbst eine Notiz, die den 11. Mai schon an sich

komme morgen früh mit dem Dampfschiffe nach Neckarsteinach, von wo wir, d. h. Feuerbach und ich, nach Eberbach und Katzenbuckel gehn! Sage Niemandem etwas von der Geschichte! Bringe Deine neuesten Gedichte mit! Ich habe Feuerbach davon gesprochen; er ist sehr begierig. Geld habe ich bei mir. Adieu. Komm gewiß! Dein „unsterblicher“ B. Fries. Gute und viel Cigarren mitbringen!“ Schon aus der letzten scherzhaften Äußerung könnte der Kenner des vielrauchenden Malers auf ihn schließen, wenn nicht das Dampfschiff auf den Sommer deutete, in welchem Ludwig Feuerbach schon von Heidelberg wieder abwesend war.

⁷⁾ vgl. Zeitschrift für bild. Kunst Bd. XV. S. 313. Weech, Badische Biographien, 3. Teil, S. 27, Anm. Feuerbach hatte 1845, 1847 und 1848 das Stipendium erhalten und mußte nun statutengemäß ausscheiden. 1850 wurde es ausnahmsweise nochmals gewährt.

bedingt: „Wenn ich fleißig bin, habe ich bis Herbst etwas hinter mich gebracht.“ Nur zwei Punkte bleiben noch offen. Hat Feuerbach vor seinem Besuch in Nürnberg und Ansbach im Frühjahr 1850 die Osterferien bei den Eltern in Freiburg verbracht oder nicht? Die Wahrscheinlichkeit spricht für das Erstere, da er schreibt: „Wie München kein Umweg für Italien war, ist meine Rückreise nach Freiburg kein Umweg nach Antwerpen und Paris.“ Also hat die — im übrigen bereits in den oben erwähnten Novemberbriefen 1849 besprochene — sichere Absicht, mit oder ohne Rahl zum Frühjahr 1850 nach Italien zu gehen, den Wünschen der Eltern Feuerbachs entsprochen. Ebenso ist nach den Mitteilungen des Briefes vom 11. Mai 1850 anzunehmen daß diese sich dem Übergang nach Antwerpen und Paris widersetzen. Endlich ist ein äußerer Grund, das Aufgeben des italienischen Planes durch Rahl, dem im Frühjahr 1850 die Rückberufung nach Wien und die Anstellung an der dortigen Akademie versprochen war, für Feuerbachs Abreise aus München, statt nach Italien, nach Belgien und Frankreich maßgebend geworden. Der zweite Punkt betrifft die Möglichkeit, daß Feuerbach nicht den ganzen Winter bei Rahl studiert hat. Aber auch das scheint durch den Brief vom 11. Mai ausgeschlossen zu sein.

So ergeben sich für Feuerbachs Münchner Studienzeit die folgenden Einteilungen: erste Hälfte Februar 1848 von Düsseldorf nach Nürnberg, 26. April—24. Mai bei den Eltern, Ende Mai 1848 bis 24. April 1849 München, ohne Lehrer, vielleicht Anfang November eine Woche bei Rahl, 24. April—Anfang Juni 1849 nach Freiburg und Karlsruhe, zurück nach Freiburg, nach Heidelberg, Wiesbaden, München. Juni 1849 Schüler bei Schorn, Eintritt in die Akademie. September 1849 Schüler von Rahl bis Ende Winter 1850, Ferien in der Heimat, Besuch in Nürnberg und Ansbach, Anfang Mai Rückkehr nach München, Mitte Mai Abreise nach Antwerpen.

* * *

Im Anschluß an diese historischen Festlegungen — die absichtlich auf möglichste Sachlichkeit beschränkt wurden, da die ergänzenden Stellen aus Feuerbachs Briefen im Druck zugänglich sind — erscheint es angebracht, ganz kurz auf Feuerbachs künstlerische Tätigkeit in München einzugehen. In dieser wird das unruhige Hin- und Herschwanen des jungen Malers deutlich offenbar. Nur Einzelheiten künden schon den künftigen Meister an. Technisch spricht sich die Neigung zur Farbe, die schon bei den ersten Düsseldorfer Skizzen sich zeigt, neuerdings kräftiger aus. Das erste Bild, dessen Arbeit den Winter 1848/49 erfüllt: „Amoretten entführen den kleinen Pan nach dem Olymp“ steht gänzlich unter dem Einfluß der Rubensschen Putten mit dem Früchtekranz der alten Pinakothek, dem auch das Format entspricht. Das dekorative Element ist betont und wird durch die Felsen der linken Seite verstärkt. Wenn das Schweben in der Luft auch geschickt erfaßt wurde, geht die Bewegung doch nur im horizontalen Sinne vor sich. Die Farbenzusammenstellung in Rot und Blau entbehrt der sorgsamten Abwägung. Fein sind allein die Töne der Amorettenflügel in Lichtblau, Gelb und Rosa abgestimmt. Eigenartig ist die Erfindung der Landschaft, deren von Rottmanns Arkadenfresken abhängige Stilisierung für die künftigen



Abb. 7 Feuerbach, Bacchus und Bacchanten

formalen Absichten Feuerbachs zeugt. Die schlafende Figur des Hirten (bereits in der bekannten Attitude späterer Bilder) neben seiner Herde möchte wie eine etwas kindliche Verwendung des „Repoussoirs“ auftreten. Im ganzen ein mäßiger Theatervorhang, nicht viel mehr als ein Dokument, kaum eine Talentprobe — am glücklichsten bewährt sich das künstlerische Talent in der Wahl des Gegenstandes, und in der ganz lyrisch ergriffenen Stimmung. Wir können die allgemeine Ablehnung verstehen, die das Bild in München und Karlsruhe erfuhr. Die große Komposition, mit welcher Feuerbach erfolgreich zu sein hoffte, war noch nicht einheitlich genug gelungen. Dem künftigen Maler des Platonagastmahls scheint schon hier die bildmäßige Geschlossenheit der am schwersten erreichbare Teil der künstlerischen Aufgabe. Was



Abb. 8 Feuerbach, Selbstbildnis. (Zeichnung)

nun mit Rubens geschaffen wurde, sollte die hohe Kartonkunst ebenso wenig zustande bringen. Die große Zeichnung des „Wettkampfes zwischen Apoll und Marsyas“ stellt sich als die konventionelle Lösung einer Aufgabe der Akademie dar. Sorgfältigste Beachtung der Regeln der Komponierklasse und des Aktsaales verdecken die Unlust der Ausführung und das Auseinanderfallen des Ganzen nicht. Es scheint, als ob mißverständene Anregungen Schwinds mitgewirkt hätten. Weit besser haben da kleinere Gelegenheitsarbeiten, die Windgötter, welche dem kleinen Bacchus Trauben stehlen, und die bacchische Szene (Abb. 7) Komposition und malerische Charakterisierung vereinigt. Noch bedeutender



Abb. 9 Feuerbach, Eugen Heydenreich (Zeichnung)

sind die zufällig entstandenen Zeichnungen. Höchst liebenswürdig ist zuerst das eigene Konterfei (Abb. 8), in Nürnberg für die Verwandten aus dem Spiegel gestohlen, das frohgemute Signalement des verwöhnten Bürschens, der mit seinem Talent und seinen Locken groß tut. Ein vorzügliches, in der Unbefangenheit der Handschrift durchaus selbständiges und vortreffliches Blatt ist des Vetters Eugen Heydenreich (Abb. 9) gezeichnetes Bildnis. Feuerbachs Vorliebe für das Porträt, die er neben der großen Arbeit auch in München betätigte, gibt dieser Zeit allein die Attribute einer selbständigeren Geltung in seiner Entwicklung. Das Bildnis des Freundes Heinrich von Bandel ist bereits genannt worden, auch das Kapp-Porträt wurde erwähnt. Jenes ist streng und schwer mit den dunklen Farben der Rahlschen Palette auf die Leinwand gebracht. Die Haltung ist gezwungen, das Gesicht aber sehr geschickt modelliert. Sehr ähnlich der Anlage dieses Bildnisses ist ein Studienkopf, vielleicht ein Porträt nach der Verkleidung eines Genossen bei einem

der Künstlerfeste, temperamentvoll aufgefaßt und sorgsam gemalt (Abb. 11). Danach das Bildnis Christian Kapps, des bekannten Heidelberger Politikers, zu malen, war für Feuerbach durch die Ungeduld des temperamentvollen Mannes bei den Sitzungen wenig erfreulich. Trotzdem hat er selbst den Eltern sein Porträt als gut bezeichnet. Das bedeutet für den jugendlichen Verehrer Rahls, daß er die Rahlsche Manier gut kopiert zu haben glaubt. Einige Verzeichnungen, wie das bei Feuerbachs Jugendporträts stets mißglückte Ohr, bleiben neben der wirkungsvollen

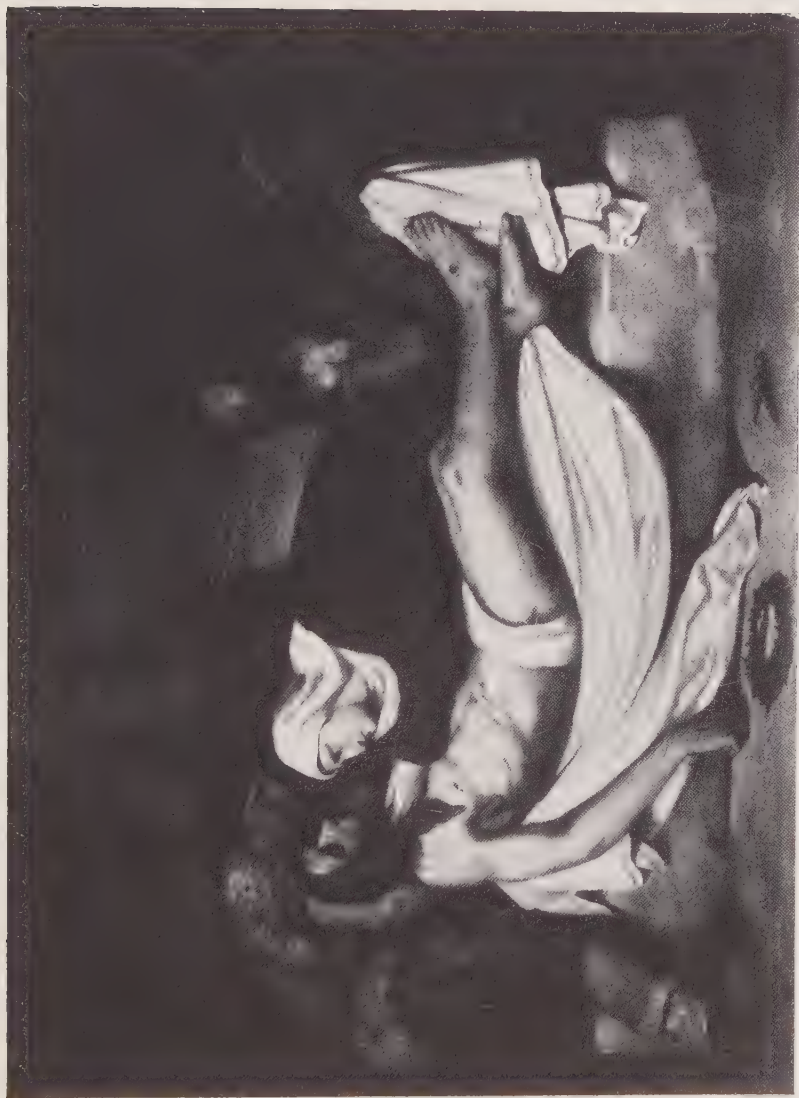


Abb. 10 Feuerbach, Pieta

und sehr persönlichen Pose des Dargestellten kaum mehr bemerkbar. Der schöne Kopf des Demagogen ist sicher in der Haltung, etwas ausdruckslos in der Charakterisierung. Der dunkle Pelz des Mantels und die helle Bluse stehen vor dem schwarzen Hintergrund kontrastierend sich gegenüber. Die Technik dieser Bilder ist sehr forsch und kräftig. Die Untermalung und die Verwendung von Asphalt stammten ganz aus dem Rahlschen Atelier.

Wir haben noch zwei weiten Arbeiten aus der letzten Zeit des Münchener Aufenthaltes zu nennen, unter denen Feuerbach besonders die „Grablegung“ schätzte (Abb. 10). Vielleicht ist die „schlafende Zigeunerin“ (Tafel) wegen des hier bekundeten strengen formalen Strebens, das bereits das Pariser Hauptwerk Feuerbachs, den „Hafis in der Schenke“ vorausdeutet, das wichtigste von ihnen. Leider verdirbt, ebenso wie bei der schon erwähnten „bacchischen Szene“, die durch das Betonen einer wirkungsvollen Ornamentalkomposition einen eigenen Wunsch Feuerbachs verrät,

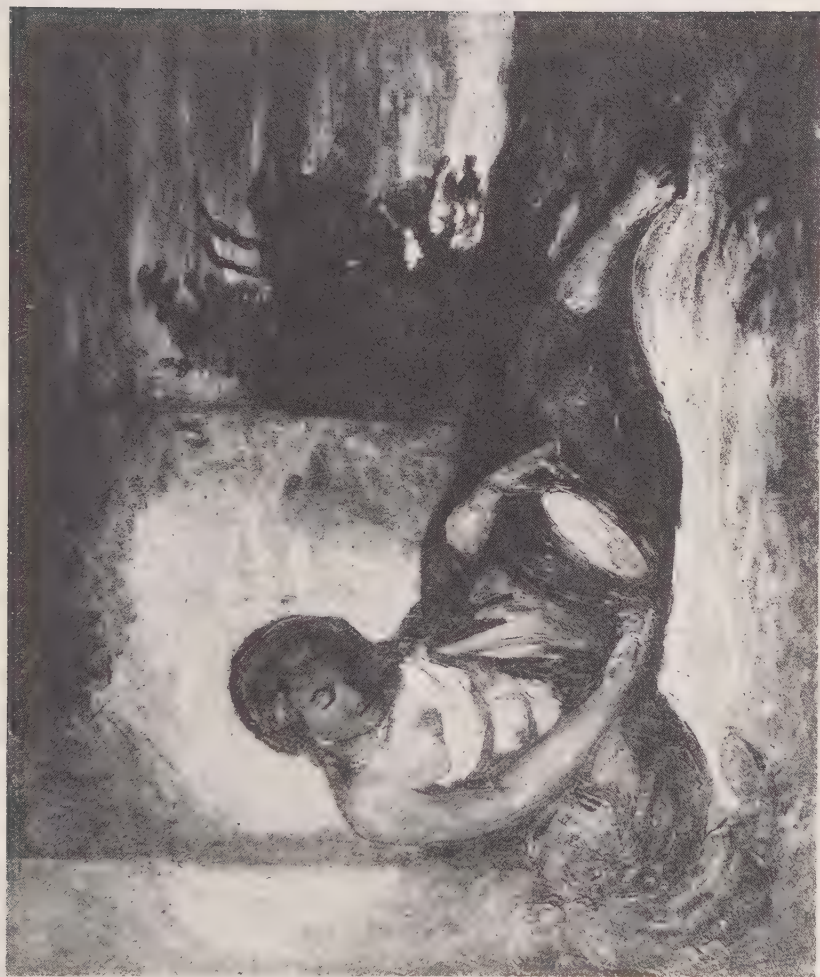


Abb. 11 Feuerbach, Studienkopf

hier die Malerei in gelbbraun und asphaltischwarz, die stark nachgedunkelt ist, den erfreulichen Eindruck, den wir von Feuerbachs Selbständigkeit erhalten. Die „Pietà“, vom November 1849 datiert, ist in malerischer Hinsicht ebenfalls ganz von der Ateliermethode Rahls abhängig. Gegenüber der Mäßigung, die der Lehrer bei der Charakterisierung des Schmerzes und der Erregung bewies, ist aber diese Grablegung Feuerbachs, die übrigens auch Anregungen van Dycks ihr Entstehen dankt, weit dramatischer ausgeführt.

Numerisch gerechnet beträgt der heute vorhandene Gewinn der Münchener Studienzeit Feuerbachs 7 Gemälde und 5 Zeichnungen. Was an ihnen erstaunt, ist ihre merkwürdige Verschiedenheit. Der malerische Einfluß Rubensscher Bilder in der Pinakothek, die Lehren des Rahlschen Ateliers, dazwischen die Forderungen des Aktsaales, dies

alles hat den leicht bestimmbaren Künstler in seiner Tätigkeit verwirrt. So konnte keine für seine Ansprüche hervorragende Arbeit entstehen. Auf diesem Wege des Strauchelns neben verderblichen Abgründen war es unmöglich, sogleich zu einer dem künstlerischen Willen entsprechenden Leistung zu gelangen. Darum hat sich auch Feuerbach in München so unbehaglich gefühlt. Sein hohes Verdienst ist, daß er bei aller Einsicht in die Vorzüge Rahls die Gefahr der Äußerlichkeiten dieser Kunst erkannte und die Energie aufwenden konnte, ganz plötzlich mit München zu brechen. Die beiden Jahre, die er in München verbrachte, sind aber entgegen seiner eigenen verdammenden Äußerung für Feuerbach keine verlorenen zu nennen. Denn auf Grund der von zwei Seiten, von Rahl und der Akademie, gewonnenen Erfahrungen durfte er sich ohne Bedenken den neuen, seinem Streben günstigeren Einflüssen ganz überlassen, die ihn in Antwerpen und Paris beherrschten und weiter führten.



H. Freundlich
Schlafende Javanen

Auch für Feuerbachs späteres Leben ist München wichtiger geworden als irgend eine andere deutsche Stadt. Schon 1860 bemühte er sich, von Schwind aufs freundschaftlichste begrüßt, in München ein Atelier zu finden. Fünfzehn Jahre später beginnen die Versuche, den Meister aus Wien ganz nach München zu ziehen, ihm an der Akademie eine leitende Stellung zu verschaffen. Der Gegner Schar war zu groß, um den Wunsch eines kleinen Freundeskreises zu erfüllen. Des Meisters Tod verhinderte neue Bemühungen. Es ist nicht Absicht dieser Zeilen, ein für die Münchner Künstler wenig rühmliches Benehmen zu schildern. Diese ausführliche Darstellung der Feuerbachschen Studienzeit in München möge vielmehr mit einem freundlichen Gedanken geschlossen werden: seit der Übersendung des Lorbeers, des ersten, den der Meister empfing, durch die Münchener Freunde zum 50. Geburtstag, war es sein Wunsch, in den Bergen, nahe der Stadt, ein Häuslein sein eigen nennen zu können, um dort auszuruhen von den Stürmen der Welt.

VIER BRIEFE ANSELM FEUERBACHS AN WILHELM UND SOPHIE HEYDENREICH

Poststempel Nürnberg 12. März 1848

Lieber Onkel!

Daß ich hier in Nürnberg bin, hast Du gewiß schon längst erfahren, und ich beabsichtige natürlich, auf ein paar Tage nach Ansbach zu kommen, wann, kann ich freilich noch nicht bestimmen, da ich noch vieles hier vorhabe. — Ich freue mich recht sehr auf Dich und Deine liebe Frau, den dicken Buben, auch ist es mir recht ernstlich darum zu tun, Dich um Vaters Zustand zu befragen, obgleich ich nicht glaube, daß zu seinem jetzigen Befinden viel mehr zu rathen ist, wie betrübt es bei uns aussieht, wird Dir die Mutter längst geschrieben haben. — Ich könnte recht lustig und glücklich sein, wenn ich dieses Elend nicht so tief fühlte, das einzige Gute dabei ist, daß meine Beschäftigung mich von aller Kleinlichkeit und Stubensitzen befreit.

Meiner sonstigen Natur nach bin ich recht heiter, auch ist mir und meinen Freunden das Darunter und Drüber in unserm Baden recht in die Glieder gefahren, ob die Kunst dadurch gefördert wird, weiß ich nicht, aber an Courage und Lust fehlt mir's eben nicht. —

Holla, da fällt mir eben ein, lieber Onkel, daß wenn Du mir irgendwie eine Büchse auftreiben kannst, so tue es doch und sei sie noch aus dem 30jährigen Krieg, ich schieße so gern, aber leider fehlt mir noch das Wichtigste, und das vertrakte heiße Blut möchte gern herausknallen, wie Du als Doctor gar wohl wissen wirst, [kleine Zeichnung einer Spritze] die jetzige Zeit kommt manchem Taugenichts zu Gute. Auch in Ansbach soll es unruhig zugegangen sein. —

Die Tanten machen in dem Augenblick so einen Lärm, daß ich kaum weiterschreiben kann, grüße doch die Tante Mina recht herzlich von mir, ich werde ihr auch ein paar Zeilen schreiben, wenn ich komme.

Ich bin recht begierig, ob ich noch einzelnes in Ansbach erkenne, wo ich mich als Kind herumgetrieben habe. —

Also, lieber Onkel, die paar Zeilen als Vorläufer von mir, tausend Grüße der lieben Sophie und den Kleinen.

Dein Anselm

D. 11. März 48
Nürnberg.

Poststempel München 8. November 48

Liebe Sophie!

Deine beschuhten Makronen kamen gerade im Moment an, als ein paar Kameraden bei uns waren, sie wurden mit allseitigem Hurrah begrüßt und verzehrt, sie waren ganz göttlich, wir tranken Punsch und blieben beisammen bis $1\frac{1}{2}$ Uhr nachts, waren kreuzfidel. Die Schuhe hatte ich sehr nothwendig, denn meine alten hatten eine zu phantastische Gestalt durch die Zeit erhalten, ich verwahre sie jetzt als Antiquitäten. Unser Atelier ist ein Ideal einer echten Künstlerwirthschaft, kämst Du doch hieher, wer zu uns kommt, mag gar nicht mehr fort. Soeben ging Christian⁸⁾ fort, er kommt, wie Du weißt, nach Herzogenaurach, er ist ganz der alte gemüthliche Onkel, nur ist er sehr gealtert, er erinnerte mich überraschend an Deinen Wilhelm. Was macht der gute Bob, ich sehe Onkel Wilhelm mit dem schlafenden Kleinen auf dem Arm, Du vis à vis, nur leider fehlt die gute Mutter, sie muß furchtbar schwer gegangen sein, Gottlob, daß das Härteste nun doch schon überstanden ist, ich konnte leider nichts dazu thun, im Gegenteil, ich zeigte ihr mit meinem schlechten Bachus noch Angst und Sorgen, doch bis zum März wird's schon anders aussehen, das weiß ich.

Nochmals, liebe Sophie, meinen herzlichsten Dank, wenn ich Dich sonst nicht schon so lieb hätte, müßten ja Deine Makronen mein Herz mit Sturm erobert haben.

Die Nürnberger sind toll, neulich schicken sie die Leisten zum Rahmen, worauf mein zukünftiges Portrait kommen soll?? Ich dachte, es wären auch Makronen, fand Holz gerade genug, um den Ofen damit zu weiterhalten, es gab gute Späne, brannte vortrefflich, keine Zeile kriegten sie mehr von mir, meine geistreichen Tanten, ich hatte sie schon längst satt. —

Grüße den alten und jungen Zobel innigst, mit den Pinseln habe ich schon mehr gefegt, als ich vor Gott verantworten kann.

Dein Anselm

Liebe Sophie!

Du bist so gut und gedenkest meiner immer noch durch so zarte Zeichen, daß ich gar nicht weiß, wie ich zu der Ehre komme. Als die Schachtel ankam, waren Bekannte bei mir, oh weh dacht' ich, jetzt gilt's List, ich machte auf und pries ihnen die andern Dingerchen als vortrefflich, während sie sich damit beschäftigten, vertilgte ich die Makronen allein. —

⁸⁾ Feuerbachs zweiter Onkel, Landrichter Christian Heydenreich.

Den Christabend habe ich recht einsam in meinem großen Atelier verbracht, ich wollte Mutter und ich wären bei Euch gewesen. Auf diesen Frühling freue ich mich nicht, er kann nicht gut werden, ich weiß auch kaum, wo ich mein Haupt hinlegen soll, doch ich komme schon durch die Welt allein, wie es mit Vater steht.

Solang die liebe Mutter bei Euch war, war ich ruhig, jetzt steckt sie wieder in Sorgen und Qualen. — Sie ist zu schwach, um all das zu ertragen.

Kommt doch nach München auf ein paar Tage, da wollten wir schon vergnügt sein. Noch immer sehe ich den lieben Onkel mit der Bauersfrau „no sperrt Euer Maul auf.“ Wie geht es Karl jetzt, wie freut es mich, daß er sein Examen so gut gemacht, sag ihm, er möge jetzt bald heuraten, er könne seine Frau ja dann immer noch sitzen lassen, wenn's nöthig wäre. Grüß ihn recht schön von mir. Auch den großen und kleinen Bob grüße tausendmal. Wann werden wir wieder einmal auf dem Casino herumwandeln? Nach Schallhausen ziehen wir uns einmal alle zurück. Das ist ein Garten, wie ich ihn liebe, so ein rechter Scottscher Edelsitz, jezt mag's öde dort sein. Was macht denn Eure Stiftskirche und der Uz [hier zwei Carrikaturen der Ansbacher Stiftskirche als Kommode mit drei Zuckerhüten darauf und des Uzdenkmales].

Das Liedchen „oh wie ist's möglich“ hat hier ungemein gefallen. Mit Stolz und Emphase sagte ich das ist von meiner Tante Sophie! Nochmals tausend Dank, liebe Sophie.

Dein Anselm

München, 13. Mai (1850)

Liebe Sophie!

Ich schreibe in einer wichtigen Angelegenheit an Dich. Vor allem aber nochmals meinen herzlichsten Dank für den lieben, lieben Aufenthalt in Ansbach, ich kann Dir versichern, daß er zu meinen nettesten Tagen gehört; die Nürnberger tischten mir eine getünchte Herzlichkeit auf, obgleich ich so freundlich wie möglich war, aber der Kontrast berührte mich um so unangenehmer. Doch nun zur eigentlichen Sache, liebe Sophie springe sehr schnell in die Neustadt vis a vis von dem alten Kopfe zur Tante Mine, sag ihr, sie soll mir augenblicklich jenen Louisdohr geben, den sie mir damals von ferne gezeigt vom Onkel Eduard oder oktroyre es selbst, schieße es, es liegt auf dem Sekretär, wo die Fliederbüsche stehen, in einer Schachtel und wenn Du auf einen Stuhl steigst, kannst Du es erwischen. Es ist mein voller Ernst, ich kann es brauchen, denn ich reise von München fort, um in die Schule nach Antwerpen zu gehen und ich denke nicht, daß Onkel Eduard mir gegeben, daß es eingeschachtelt bleibe. Meine Adresse ist Heustraße sage Heustraße Nr. 7 über 2 Stiegen. Donle ist ganz meiner Ansicht, und ich bin noch bestärkt, da er sagt, Tante hätte ihm geschrieben, ich sei viel angenehmer und gesetzter geworden, voila den Beweis meiner Gesetztheit. — Bitte tue es rasch bei unserer Liebe die etc. sonst möchte ich schon abgereist sein. —

Versichere die Tante Mine, daß ich sie noch nie so geliebt hätte als im jetzigen Augenblick. Ich freue mich kindisch, in eine gediegene Malerschule zu kommen. Besagtes Geldstück schicke mir unfrankiert und ziehe, sei so gut, gleich meine Schuld ab.

Tausend Grüße den Deinen.

Bitte, bitte.

Dein Anselm





BALDASSARE ESTENSE, FAMILIENBILDNIS

EIN FAMILIENBILDNIS DES BALDASSARE ESTENSE IN DER ALTEN PINAKOTHEK

VON WALTER GRÄFF

Die holländische, die vlämische und vor allem die altdeutsche Schule sind in der Alten Pinakothek in ihrer Entwicklung und meist in hervorragenden Werken zu sehen, dagegen sind die italienischen Schulen, besonders des Quattrocento, nur lückenhaft vertreten; ein großer Teil der besten Werke ist erst im 19. Jahrhundert durch König Ludwigs I. Munifizenz der Galerie zugefallen. Es wird niemals mehr möglich sein, diese Abteilung in der Weise weiter auszubauen, daß eine auch nur annähernd historische Qualitätssammlung daraus wird, und es kann sich daher bei Ankäufen weniger darum handeln, die allenthalben klaffenden Lücken zu schließen, als Werke einzureihen, die an Qualität dem hohen Niveau der Sammlung entsprechen und eine neue künstlerische Note in das Ganze hineinbringen.

Ein solcher Ankauf ist vor kurzem gelungen. Es ist ein Gruppenbildnis aus der Schule von Ferrara, das aus dem Münchner Kunsthandel als Werk des Lorenzo Costa erworben wurde (s. Tafel Abb. 1).

Bei der Seltenheit von selbständigen Gruppenporträts der italienischen Schule und dem hervorragenden künstlerischen Wert dieses Bildnisses erfüllt es alle angeführten und als notwendig erkannten Erfordernisse. Außerdem war die Schule von Ferrara des 15. Jahrhunderts bisher einzig durch ein kleines Bildchen vertreten, eine thronende Madonna mit dem Christkind und Heiligen, das dem Ercole de' Roberti nahesteht, aber auch veronesische Einflüsse zeigt, und das bisher einem Meister mit Sicherheit nicht zugeschrieben werden konnte¹⁾.

Unser Bild ist in Tempera auf Leinwand gemalt. Vater, Mutter und Söhnchen sind in einer ganz außerordentlich freien Weise kompositionell in innere Beziehung gesetzt. Der Vater, rechts, scharf im Profil gefaßt, das sich gegen den dunkelgrünen Hintergrund eines Teppichs abhebt, legt seine Rechte der links neben ihm stehenden Frau auf die Schulter, während die Linke einen Falken trägt. Die unschöne Frau, reich gekleidet, mit Schmuck in den Haaren und reizvoller Halskette, hat den Blick auf den links vor ihr stehenden Sohn gesenkt, dem sie die beiden Hände, die in modischen Halbhandschuhen stecken, auf die Schultern legt. Unser Auge geht unwillkürlich von dem streng umrissenen Profil des Vaters zur Mutter, um dann zu dem Söhnchen hinabzugleiten. Wie von einem starken Rahmen umschlossen, stehen die drei Personen vor einem von farbigem Marmor eingefassten Fenster, auf dessen unterer Brüstung eine gelbbraune

¹⁾ Sollte einer der in Ferrara unter Ercole I. tätigen Veroneser Maler der Urheber sein, etwa jener Francesco de Verona, der vielleicht mit Francesco Benaglio identisch ist, oder Francesco della Biava von Verona? vergl. A. Venturi, *L'Arte Ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*. Terza Serie, VI, Bologna 1888 (zitiert: Ercole I) S. 392 und *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este* in *Rivista storica Italiana* A. Torino, 1885, (zitiert: Borso) II, S. 730.

Birne liegt. Den dunklen Hintergrund bildet ein Teppich, der an einer Eisenstange hängt, und seitlich und oben Himmel, zur Linken ein Stückchen Landschaft freiläßt mit einem burggekrönten Berg, einem Fluß und im Vordergrund dem zur Jagd ausreitenden Vater mit einem Begleiter zu Pferd, einem Lanzenträger und einem Hunde. Etwas unter Augenhöhe kommt unten eine rötliche Backsteinmauer zum Vorschein. Oben hängt über den Teppich eine rote Korallenkette herab, die an den freien, vor der Luft stehenden Enden, je vier zusammengeschürte Birnchen und in der Mitte vor dem Teppich, die Raumwirkung verstärkend, einen Pfirsich zeigt.

Die stark monumentale Wirkung des Bildes beruht auf der straffen Komposition, die zumal in jener Zeit unerhört ist, und der großen Vereinfachung der Linien und Formen, die zwar fast übermodelliert, aber sehr groß gesehen sind. Die Farbe ist im Allgemeinen kühl, auf Rot, Grün und Schwarz gestimmt. Die Haut ist ockergelb mit brauner Modellierung, die Haare der Gatten rötlichbraun, die des Jungen flachsblond. Das Gleichgewicht zu der schweren Masse des Profilkopfs wird durch die bläulich-grüne Landschaft erreicht, zu der nach unten die helle Mauer und die rote Kappe des Knaben hinzukommen. Das matte Rosa der Mauer kehrt wieder auf dem golddurchwirkten Ärmel der Frau und klingt in den Quadern der Umrahmung aus. Die Korallenkette mit ihrem starkleuchtenden Rot verleiht dem Bilde nach oben einen starken Halt. Der dunkelgrüne Vorhang dient den Eltern zur wirksamen Folie. Ein helles Grün zeigt der Schulterbesatz der Frau; die starke Note des Schwarz findet sich in der Mütze und im Rock des Vaters, im Brusteinsatz der Mutter, dem Flügel des Falken und im Rock des Sohnes. In den Ärmeln des Vaters, mit den feinen roten Ornamenten, im Gürtel und den Handschuhen der Frau, sowie dem Falken herrscht ein stumpfes Grau. Die Mitte des unteren Teils hat durch die mosaikartige Zusammenstellung dieser verschiedenen Farben etwas unruhiges und unübersichtliches bekommen, das jedoch durch die scharfe Linienführung ausgeglichen wird.

Der hohe Ernst und die monumentale Haltung der Personen bringen uns die ganze kulturelle Stellung dieses ferraresischen Stadtadels zum Bewußtsein, der seiner Aufgabe, in künstlerischen Dingen mit dem Herrscherhaus gleichen Schritt zu halten, sich wohl bewußt war und deshalb mit den Fürsten im Bau von Palästen und deren Ausschmückung, seinen Verhältnissen entsprechend, wetteiferte. „Der Name der Castelli, wie der Roverella, der Sacrati, der Costabili und anderer ferraresischer Edler lebt in der Geschichte der Kunst fort, zugleich mit den Namen der von ihnen protegierten Künstler²⁾.“

Das Werk wird mehrfach in der kunstgeschichtlichen Literatur erwähnt, so von Venturi, Harck, Crowe und Cavalcaselle und Gruyer³⁾. Es befand sich wohl bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts in der Galerie des Palazzo Strozzi in

²⁾ Venturi, Ercole I. S. 353.

³⁾ Venturi, Ercole I. S. 372; Harck, Jahrb. d. preuß. Kunstsmlg. IX. 38, Nr. 61; Crowe und Cavalcaselle, Italienische Malerei, Deutsche Ausgabe V. 557; Gruyer, L'Art Ferrarais à l'époque des princes d'Este, Paris, 1897, II. 68 und 684.

Ferrara. Die Dargestellten sind nach einer Aufschrift auf dem oberen Fenstersturz, die aber sicher erst in späterer Zeit hinzugefügt worden ist, der ferraresische Nobile Uberto Sacrati, seine Frau und sein Sohn Thomas. Über Uberto Sacrati wissen wir, daß er mit seinen Brüdern Giacomo, Antonio, Bartolomeo und Pietro in den Jahren 1467/68 die Capelle seiner Familie in S. Domenico in Ferrara durch Cosmè Tura ausmalen ließ⁴⁾. Gruyer erwähnt eine Tochter Ubertos mit Namen Catarina, die Gemahlin des Grafen Cesare Turco (um 1505)⁵⁾. Ein Palast der Familie lag neben S. Domenico⁶⁾ und kam später — möglicherweise durch Erbgang — an die Strozzi, was auch den Besitz des Bildes in dieser Familie leicht erklären würde. Das Wappen der Sacrati, ein liegender Grabstein mit 2 Ringen zum Heben auf blauem Feld, umgeben von 6 Sternen, findet sich auf der Kappe des Falken, den der Edelmann auf der Hand trägt. In der oben angegebenen Literatur wird von Venturi und Gruyer Tura als der Maler unseres Bildes genannt, während Crowe und Cavalcaselle schreiben: „wenn nicht von Tura, dann vielleicht aus Lorenzo Costas Jugendzeit.“ Harck dagegen streicht es aus der Liste der Werke des Tura und nimmt es unter die ihm mit Unrecht zugeschriebenen Werke auf.

Bei genauer Prüfung der gesicherten Werke Turas und Cossas, sowie der anderen großen ferraresischen Maler Ercole de' Roberti und Lorenzo Costa ergab sich für uns die Unmöglichkeit, es einem dieser Künstler zuzuschreiben. Bei weiterer Nachprüfung der Fachliteratur über ferraresische Malerei fanden wir als bedeutendsten Porträtmaler jener Zeit Baldassare Estense. Endlich stieß ich auf ein in der Literatur mehrfach beschriebenes, bezeichnetes Werk des Künstlers, das lange verschollen war und seit kurzem wieder aufgefunden worden ist; dieses brachte die Bestätigung, daß wir in dem Münchner Bild ein Hauptwerk des Baldassare vor uns haben.

⁴⁾ Baruffaldi, *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi*. Ferrara, 1844. I. 67 und Anm. 2, L. N. Cittadella, *Notizie rel. a Ferrara*. Ferrara 1868, II S. 145 und Adolfo Venturi, *Jahrb. d. Pr. Kunstslgen.*, IX. 11.

⁵⁾ Gruyer I. 407. — Weitere Nachrichten über die Familie Sacrati hat mir in liebenswürdigster Weise der Bibliothekar der Stadtbibliothek von Ferrara Herr Prof. G. Agnelli zur Verfügung gestellt: In Baruffaldis handschriftlichen „Blasonario“ von 1715 schreibt der Verfasser zu dem Wappen der Sacrati: „Die Sacrati stammen aus Parma, wo sie sich de' Maioli nannten. Seit langer Zeit in Ferrara ansässige Familie mit dem Titel Marchese. Dies ist das Wappen der Primogenitur, die auf dem Sacrato von S. Domenico wohnt.“ Weiter hat mir Prof. Agnelli mitgeteilt, daß es eine der berühmtesten Familien von Ferrara war, die von den Este zu politischen Missionen und bei Kriegsunternehmungen herangezogen wurde und auch mit dem ferraresischen Hof in verwandtschaftlichen Beziehungen stand. Daher erhielten sie zuerst den Grafen-, dann den Marchesetitel. — In dem Stammbaum der Familie in der *Memoria geneologica* von Frizzi wird der zweite Sohn des Francesco Sacrati (Capitano in Reggio per Niccolò III, viveva nel 1441) Ruberto genannt. Da die Namen der übrigen vier Brüder mit den oben im Text erwähnten übereinstimmen, ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß Uberto der richtige Name ist, zumal da dieser — auch der Gründer der Familie hieß so — öfters in der Familie vorkommt.

⁶⁾ L. N. Cittadella, *Notizie rel. a Ferrara*. Ferrara 1864 (Zit. Cittadella *Notizie* 1864), I. 342.; Gruyer, II. 684. Ein anderer Palast der Familie Sacrati war zeitweise der Pal. Castelli, heute Prosperi de' Leoni. Gruyer I. 382.



Bologna, S. Giacomo Maggiore

Phot. Anderson, Rom

Abb. 2 Lorenzo Costa: Die Madonna mit der Familie Bentivoglio

Über die Zeit der Entstehung unseres Bildes gibt das Kostüm am sichersten Auskunft. Es erinnert noch an Einzelnes in den Fresken von Schifanoja (1470), wo wir besonders zu Uberto Analogien finden; auch auf den Fresken Mantegnas in der Camera degli Sposi im Schlosse zu Mantua (1474) kommen ähnliche Kostüme vor. Näher aber stehen die Trachten denen der Bentivoglio auf ihrem Altar in der Kapelle in S. Giacomo in Bologna, wo vor allem die Frau des Herzogs und der zweitkleinste Knabe von rechts fast die gleichen Kostüme tragen (Abb. 2). Man vergleiche die Handschuhe der Mütter, die Frisur der Frauen,

die Form des Ausschnitts, der allerdings auf dem Bologneser Bild etwas tiefer ist — und die Formen der Mützen. Da dieses Bild 1488 gemalt, unseres aber einen etwas strengeren und härteren und auch in gewissem Sinne primitiveren Eindruck macht, glaube ich seine Entstehung etwa um 1480—1485 ansetzen zu dürfen.

Die Provenienz des Gemäldes aus Ferrara, die dargestellte ferraresische Nobile-familie, lassen uns naturgemäß an diese Stadt als Entstehungsort denken. Doch darf dies natürlich nicht bestimmend sein, sondern wir müssen feststellen, ob die künstlerische Haltung des Bildes dies bestätigt. Das scheint nicht in jeder Beziehung der Fall zu sein.

Die Ferraresische Kunst hat sich unter den Einflüssen der Paduanischen des Squarcione, des Mantegna, der so stark auf Cosmè Tura gewirkt hat, dann von Pisanello und Jacopo Bellini, die sich hier aufgehalten haben, und endlich des Piero della Francesca zu einer eigentümlich harten, schroffen, fast trockenen, dabei aber innerlich leidenschaftlich bewegten Kunst entwickelt, in der eine strenge, große Naturauffassung mit tiefem Verständnis für Lichtprobleme Hand in Hand gehen. Von Padua kam dazu etwas Statuarisches, was oftmals die Einzel- figuren auszeichnet, und jene eigentümliche Freude an Reliefs, die als Schmuck — ebenso wie Ketten, Guirlanden und Früchte — allenthalben angebracht werden. Die trockene Sachlichkeit und die Durchbildung des Details mag in gewissem Sinne, ebenso wie eine gewisse Schönfarbigkeit, die sich von Tura über Costa und Dosso Dossi bis zu Domenichino hin erstreckt, auf niederländische Einflüsse zurückgehen. Diese verschiedenen Elemente finden sich in den Gemälden der bekannten Hauptmeister Cosmè Tura, Francesco Cossa, Ercole de' Roberti und beim frühen Lorenzo Costa. Eine Besonderheit dieser Künstler ist noch die überaus starke Modellierung der Köpfe, die auf ein besonders ausgebildetes plastisches Gefühl schließen läßt und bei den ersten drei Künstlern eine fast epische Breite, die bei Lorenzo Costa jedoch einem mehr lyrischen Gefühl Platz macht.

Unser Bild enthält fraglos eine Reihe dieser strengen Stilmerkmale, doch scheint noch etwas darin zu sein, was der eigentlichen ferraresischen Schule fremd ist und uns mehr lombardisch anmutet. Es ist die etwas stumpfe Farbe, ein anderes Raumgefühl und eine Kompositionsweise, die der Mailänder Schule des Bugatto und Butinone aus der Mitte des Jahrhunderts näher steht.

Also als rein ferraresisches Bild ist es nicht anzusprechen.

II.

Untersuchen wir nun die stilistische Stellung unseres Bildes zu den Werken der Hauptmeister der ferraresischen Schule.

Cosmè Turas Gestalten sind eckig, die Gesichter, die ebenso wie die Hände ein gewaltiges, innerlich leidenschaftliches Feuer verraten, sind stark modelliert, übermodelliert, wie aus Metall getrieben. Muskeln und Knochenbau stark betont, die Umrisse in geschwungenen krausen Linien gegeben, die Hände werden, je später die Bilder sind, mit desto stärker gichtisch verdickten Gelenken gebildet, die Mus-

keln gespannt und die Adern geschwellt. In den Gestalten der älteren Bilder herrscht noch mehr eine äußerliche und an Mantegna erinnernde Strenge des Umrisses. Die Gewänder, wie von Blech gestanzt, lassen die Körperformen stark hervortreten und wirken so, als wären sie an die Körper angenagelt. Komposition und kompositionelle Linienführung verraten, trotz mancher Bizarrerien und Härten, doch ein eigentümlich anziehendes Schönheitsgefühl. Die Landschaften sind kristallinisch-felsig, die Berge in gewaltigen, doch im einzelnen oft kleinlich wirkenden Massen aufgebaut, dazwischen liegen Städte, entlaubte Bäume ragen gegen den Himmel, öde und trocken, und verstärken den Eindruck des Mikrokosmos einer „Weihnachtskrippe“.

Francesco Cossa, der 1477 starb, wird kaum mehr überhaupt in Frage kommen. Schon 1470 nach Vollendung seiner Fresken im Palazzo Schifanoja verließ er Ferrara und siedelte nach Bologna über. Er hat nicht das wilde, leidenschaftliche Temperament wie Tura; je älter er wird, desto mehr versteht er es sich zu bändigen und es gelingen ihm dann Figuren von einer wuchtigen Monumentalität, die bei dem durch sein Temperament immer behinderten Tura unerhört waren. Sie sind breit und mit großem Realismus hingestellt und haben doch immer etwas Feierliches, Hoheitsvolles. Die Gesichter sind gleichmäßiger im Bau und je später, desto feiner in der Modellierung, wenn auch immer übermodelliert, im Typus edler als bei Tura. Das Grotteske und Bizarre fehlt bei ihm. Die Gewänder sind in schweren Massen behandelt und betonen, weniger anliegend — besonders in späteren Werken — auch weniger die Struktur des Körpers. An Piero della Francescas Beleuchtungsprobleme erinnert das feine Spiel der Lichter auf der Haut. Die Hände sind kräftig und breit und wohlgebildet, ohne überstarke Betonung der Gelenke. In den früheren Malereien zeigt sich im Beiwerk noch der Einfluß der paduanischen Schule. Die Landschaft ist phantastisch, aus Gebäuden und Ruinen wachsen natürliche Felsen heraus. Rasen und Bäume fehlen fast vollständig. Die kleinen Figuren des Hintergrunds sind von außerordentlicher Feinheit.

Ercole Roberti ist von allen ferraresischen Meistern der am stärksten dramatisch bewegte. Es tritt das vor allem in den früheren Arbeiten der 70er Jahre zutage, während das Hauptwerk unter den erhaltenen, die Pala Portuensis der Brera (Nr. 428) von 1480, eine abgeklärtere Schönheit und größere Ruhe zeigt. Sie gerade geht in der stilistischen Entwicklung schon über unser Bild hinaus, das im Vergleich dazu herber und primitiver erscheint. Die Roberti eigene Strenge äußert sich in dem Aufbau des Ganzen und einer gewissen majestätischen Ruhe der Gestalten. In den Gewändern steht er, wenn auch größere Einfachheit herrscht, dem Tura näher als Cossa, doch vermeidet er seine Extravaganzen; die Stoffe wirken bei ihm wie steife dicke Wolle mit ihren scharfkantigen charakteristischen Knicken. Das Louvrefragment (Nr. 1677), das unserem Stück nahe steht, ist in der Bewegung gelockerter und in der Behandlung der Einzelform vorgeschrittener — man vergleiche die Hände — und darin den Spätwerken des Cossa näher. In der Landschaft ist das Phantastische, Felsige zwar noch vorhanden, jedoch stark gemildert.

Der letzte Großmeister Lorenzo Costa hat seine künstlerische Ausbildung in Ferrara erhalten und stand anfangs unter dem Einfluß der Tura und Cossa. Damals — vor 1483, der Zeit seines Umzugs nach Bologna — erstand der außerordentlich starke und nur durch den Einfluß der genannten Meister zu erklärende Sebastian in Dresden (Nr. 42a)⁷⁾. Das 1488 datierte Altarbild der Familie Bentivoglio und noch mehr die in derselben Kapelle von San Giacomo in Bologna befindlichen Trionfi von 1490 zeigen dann vorwiegend den Einfluß des Cossa und des Roberti. Den Höhepunkt dieser Periode bildet das große Altarbild von 1492 in S. Petronio in Bologna, in dem wir aber auch einzelne venezianische Einflüsse mit Gerevich^{7a)} konstatieren können. Das ganze Werk des Meisters durchzieht eine sentimentale, lyrische Stimmung, die bei dem nicht allzusehr in sich gefestigten Maler durch seinen Verkehr mit den ähnlichen Stimmungen unterworfenen Bologneser Künstlern naturgemäß immer stärker zum Durchbruch kommen mußte.

In dem Altarbild der Familie Bentivoglio finden sich fraglos manche Anklänge an unser Bild, doch erstreckt sich das vor allem auf Äußerlichkeiten im Kostüm und auf die Malweise. Es ist ein durchaus verschiedener Geist, der in beiden sich kundgibt. Man sehe den wie ängstlich an den Altarbau sich anschmiegenden Herzog Bentivoglio und die demütige Mutter, sowie unten die steif und ohne Größe hingestellten Söhne und Töchter und vergleiche damit den trutzigen selbstbewußten Ernst des ferraresischen Edelmannes, die selbstverständliche, abweisende Größe der Frau und den keck in die Welt hineinblickenden Buben. Wahrscheinlich ist eher, daß Costa bei diesen Porträtdarstellungen sich die des Baldassare Estense zum Vorbild genommen hat und daß sich daraus manche äußere Anklänge erklären.

III.

Wer war Baldassare d'Este und was gibt uns das Recht, ein Bild von der Bedeutung des vorliegenden einem bisher wenig bekannten Maler zuzuschreiben? Denn es sind nur wenige Bilder erhalten, die ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben wären. Venturi ist seit dreißig Jahren bemüht, das Dunkel, das über der Person des Meisters lagert, zu lichten. In einer ganzen Reihe bedeutender Aufsätze hat er die Steine zu dem Bau der Geschichte seines Lebens zusammen-

⁷⁾ Dieses Bild enthält äußerlich eine Menge Stilelemente des Tura, aber es zeigt ein Temperament, das im Gegensatz zu dem dramatischen des Tura und dem epischen des Cossa auf eine gewisse sentimentale, lyrische Veranlagung schließen läßt. Es ist unmöglich, wenn man diesen Sebastian mit dem von Tura in Berlin (Kaiser Friedr.-Mus. Nr. 1170 B) vergleicht, die beiden Bilder einem Meister zuzuschreiben, dagegen reiht sich das Dresdner Gemälde ganz naturgemäß in die Folge von Sebastiansdarstellungen des Costa ein, die wir in der Sancta Conservazione von 1492 in S. Petronio in Bologna, in dem Uffizienbild (Nr. 155) in der Krönung Mariae von 1501 in S. Giov. in Monte in Bologna finden. Morelli (Die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, S. 56) hat es zuerst aus dem Werk des Costa, trotz der hebräischen Inschrift, gestrichen, ihm schloß sich Venturi (Ercolo I. S. 371, Arte XI. 422), Harck (Jahrb. d. pr. Ks. IX. S. 37 Nr. 49) und auch der Dresdner Katalog an. In neuester Zeit wies Gerevich das Bild wieder dem Costa zu. (Thieme u. Becker K. L. VII. 527.)

^{a)} Gerevich in *Rassegna d'Arte*, VII. 181.

getragen und in der Lebensbeschreibung in Thieme und Beckers Künstlerlexikon hat er seine eigenen und die Forschungen anderer Historiker zusammengefaßt. Diese Darstellung, die ich im Einzelnen nachgeprüft habe, liegt den folgenden Ausführungen zu Grunde⁸⁾.

Baldassare Estense oder d'Este wurde um 1437 in Reggio d'Emilia geboren, als natürlicher Sohn des Niccolo III. d'Este, Herrn von Ferrara, er wird deshalb auch Baldassare da Reggio genannt. Sein Geburtsjahr bestimmen wir auf Grund der Aufschrift auf dem noch zu besprechenden Bild der Sammlung Cook, die nach der richtigen Lesung -- wir haben fünf -- lautete: „Baldasares Estensis nobilis pinxit annorum. 56. 1493“⁹⁾.

Baldassare erhielt seine künstlerische Ausbildung in Mailand, unbekannt bei wem, im Dienst der Herzöge Francesco und Galeazzo Maria Sforza. Die früheste Nachricht von seinem Aufenthalt ist ein Paß, der am 16. Januar 1461 vom Herzog für ihn und zwei Begleiter ausgestellt worden ist, gültig auf zwei Jahre. Am 4. April 1461 hat er ein Bild des Gekreuzigten, das am Charfreitag gezeigt wurde, für den Mailänder Dom fertig gestellt¹⁰⁾. Am Hofe der Storza verweilte er bis 1469. Nachdem er noch im Februar im Kastell zu Pavia an einem Bildnis des Galeazzo Maria und der Bona von Savoyen beschäftigt gewesen war, ging er mit einem in überaus warmem Ton gehaltenen Empfehlungsschreiben des Galeazzo Maria an Borso d'Este nach Ferrara. Borso ließ ihn im September mit seiner Familie und dem ganzen Hausrat zu Schiff von Pavia nach Ferrara überführen und veranlaßte ihn, in seine Dienste zu treten, wozu Galeazzo Maria nur ungern seine Zustimmung gab. Baldassare wurde nun mit Cosmè Tura offizieller Hofmaler der Este und mit Ehren und Gunstbezeugungen von Seiten Borsos und seines Nachfolgers, des Herzogs Ercole I. überhäuft. Seine Wohnung war im Palazzo del Paradiso. Er heißt in Urkunden „l'eccellente pittore del Signore“, oder „nobil uomo maestro Baldassare“, oder auch „nobil pittore e famigliere di Sua Eccellenza“. Vor allem war er als Porträtmaler tätig und es ist uns eine ganze Liste von Bildnissen überliefert, die er von 1469—74 für die Este und andere Besteller ausgeführt hat. Den Herzog hatte er viermal zu malen, einmal in ganzer Figur. Dieses Bild brachte er selbst mit zwei Gehilfen nach Mailand und überreichte es dem Herzog Galeazzo Maria zur Erinnerung an den am 24. Mai 1471 gestorbenen Fürsten (Oktober 1471). Der Herzog hielt ihn damals in Mailand zurück, um sich von ihm porträtieren zu lassen, doch konnte Baldassare das Bild nicht vollenden, da Galeazzo Maria an den Pocken erkrankte. 1473 wurde ein großes Reiterbildnis des Borso fertig, auf dem der Fürst, umgeben von seinen Cavalieren Alberto d'Este, Lorenzo Strozzi und Teofilo Calcagnino dargestellt war. Ferner werden noch erwähnt die Portraits des Antonio da Correggio, der Marietta Calcagnino, des Lorenzo Strozzi, des Bruders von Tito dem Dichter und des Monsignore de Foy.

⁸⁾ Die Literatur über den Meister möge in Thieme und Beckers Künstlerlexikon nachgesehen werden.

⁹⁾ Vgl. die Zusammenstellung bei Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance*. Bd. V. Niccolo . . . Baldassare Estense. Paris, 1883. S. 37, und Cook, *Burlington Magazine* XIX. 233.

¹⁰⁾ Arch. stor. Lomb. 1890, XVII. 1000.



Abb. 4 Baldassare Estense: „Medaille des Herzogs Ercole I. d'Este (nach Heiß).“



Abb. 3 Baldassare Estense: „Medaille des Herzogs Ercole I. d'Este (nach Heiß).“



Von Herzog Ercole I. malte er zwei Bildnisse bei seiner Verlobung mit Eleonore von Aragon, die an den Hof von Aragon nach Neapel gesandt wurden, und zweimal für den Herzog das des Fabrizio Caraffa, des Gesandten des Neapler Hofes in Ferrara. Endlich übermalte er in den berühmten Fresken von Schifanoja die sämtlichen Bildnisse des Herzogs Borso, wohl um sie ähnlicher zu machen. Später wohnte er in Ferrara im Castel Nuovo und dann im Castel Tedaldo, dessen Gouverneur er wurde. Es scheint, daß seine Werke noch höher geschätzt waren, als die des andern Hofmalers Cosmè Tura, denn die Preise, die für seine Bilder gezahlt wurden, betrugen oft das Zwei- oder auch Dreifache der Bezahlungen für Tura. 200 Golddukaten erhielt er für jenes Reiterporträt, 100 Dukaten für ein Doppelporträt des Galeazzo Maria Sforza und der Bona von Savoyen, das der Herzog in Schifanoja aufbewahrte.

Seinen Ruf als Porträtmaler beweist weiter die Nachricht, daß man 1477 daran gedacht hatte, Baldassare wieder nach Mailand zu berufen, um ein Bildnis der Herzogin Anna Sforza zu vollenden, dessen Fertigstellung ein französischer Maler verweigert hatte.

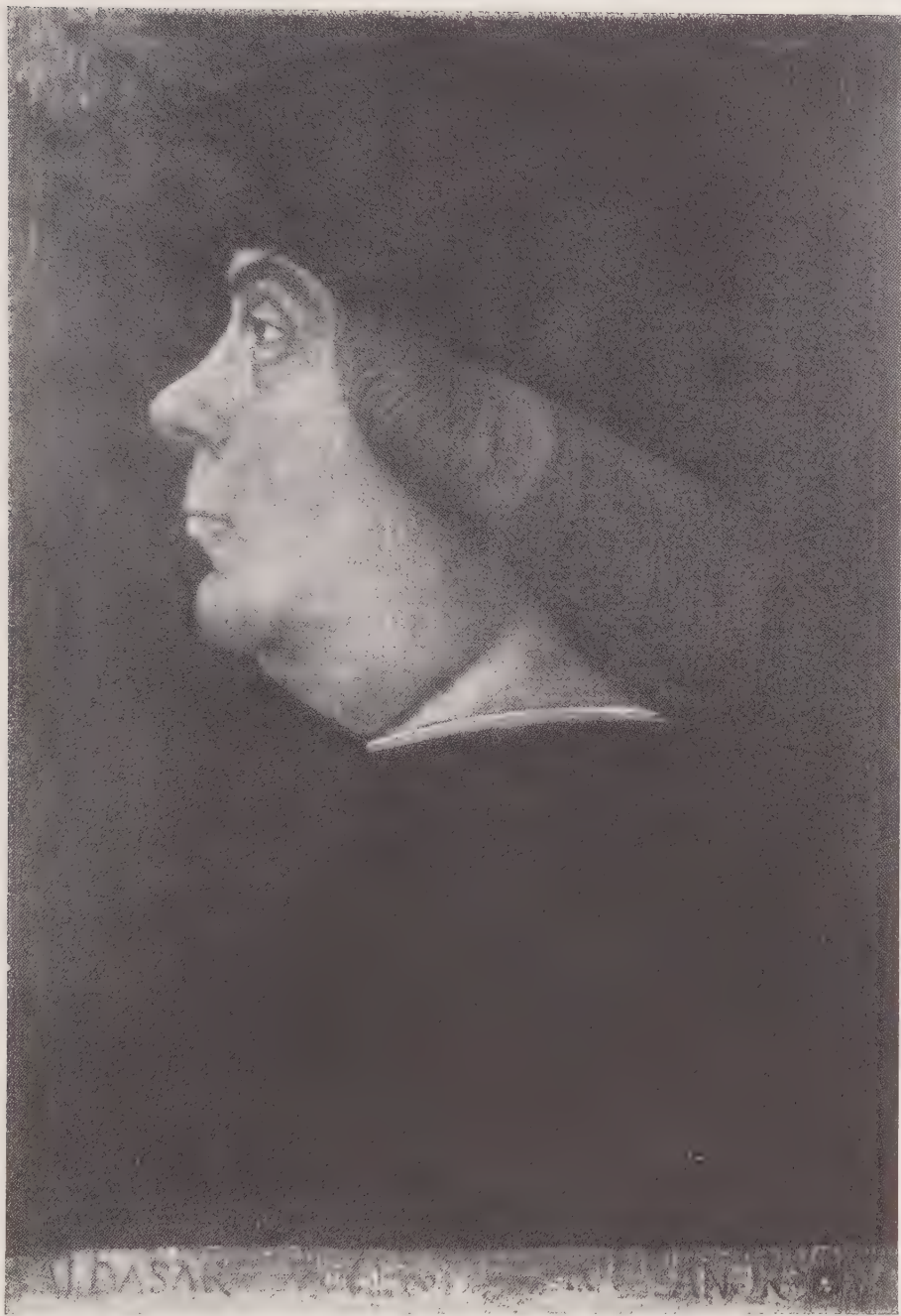
Auch als Medailleur tritt er uns entgegen. Aus dem Jahre 1472 haben wir zwei signierte Medaillen mit dem Profilbildnis des Herzogs Ercole; die größere zeigt auf der Rückseite den Herzog in Rüstung zu Pferde, die kleinere eine Allegorie, wie sie die Zeit so liebte¹¹⁾ (Abb. 3 und 4).

In demselben Jahre 1472 malte er im Auftrag des Mailänder Kaufmanns Simone Ruffini eine Kapelle in S. Domenico mit Fresken aus dem Leben des hl. Ambrosius aus; auf dem Altarbild war der Heilige selbst dargestellt, mit der knieenden Stifterfamilie, dabei auch der Notar, der den Vertrag zwischen Besteller und Maler gemacht hatte.

Einige Zeit nach der Vollendung dieser Fresken siedelte der Meister nach seiner Vaterstadt Reggio über, wo er zum Capitano der Porta Castello ernannt wurde. Es scheint, dass ihm solche militärische Vertrauensstellungen, die wohl auch pekuniäre Vorteile brachten, als Verwandtem des Hauses Este übertragen wurden. Die Verhältnisse waren in Ferrara für die Kunst ungünstiger geworden, die Zeiten Borsos waren vergangen. Cossa war um 1470 nach Bologna übergesiedelt, Roberti zog 1486 dorthin, nachdem ihm 1483 schon Lorenzo Costa vorangegangen war. In Reggio d'Emilia blieb Baldassare bis 1497 und kehrte, nachdem er schweres Leid durchgemacht hatte, nach Ferrara zurück, wo er wahrscheinlich 1504 gestorben ist.

1502 hatte er noch eine Altartafel für die Kirche S. Maria delle Grazie der Nonnen von Mortara gemalt, mit dem Tod der Jungfrau Maria und den Aposteln. Dies ist uns durch einen Brief des Malers bezeugt, in dem er sich dem Herzog wegen der Bezahlung in Erinnerung bringt.

¹¹⁾ Vergl. Baruffaldi I. 92, Gruyer I. 614; Abb. bei Heiss, Baldassare, Taf. V Nr. 1 u. 5. Vergl. auch Dr. Jul. Friedländer, Die ital. Schaumünzen d. 15. Jahrh. Berlin 1882, S. 78. Vielleicht ist auch die Porträtplakette des Tito Strozzi, die früher zu Unrecht dem Pisanello zugeschrieben wurde, und von der sich bei Heiss, Pisanello S. 42 eine Abbildung findet, von Baldassare. Sie würde wohl in die 80er Jahre fallen.



Slg. Herbert Cook Copeham, Esher

Abb. 5 Baldassare Estense: Der Dichter Tito Strozzi

Cittadella¹²⁾ erwähnt 1782 eine Reihe von weiteren Bildern von ihm in Ferrara: bei den Dominikanern in S. M. degli Angeli einen hl. Thomas von Aquino und eine Catharina von Siena¹³⁾, andere in der Sakristei des Doms, einen Tod der Maria in der Sakristei der Consolazione¹⁴⁾; einen gekreuzigten Christus im Kloster S. Antonio, in S. Silvestro einen kreuztragenden Christus, in S. Catarina di Siena eine kleine Madonna.

Andere bezeichnete Bilder führt Baruffaldi an: beim Abbate Lalli in Ferrara ein Holzbild in Breitformat, auf dem die Leichenfeier einer Nonne dargestellt war, dabei ein Papst und verschiedene Kardinäle; bei demselben die Geschichte des Simon Magus und die Samariterin am Brunnen, alle bezeichnet¹⁵⁾. Von all diesen Bildern haben wir keine Nachricht mehr.

IV.

Das einzige Gemälde, das noch lange bekannt war, ist ein Porträt des Tito Strozzi, des Dichters aus dem ferraresischen Zweig der berühmten Familie, das sich in der Galeria Costabili in Ferrara befunden hatte. Es ist im Katalog dieser Sammlung von L. N. Cittadella erwähnt und trägt die oben erwähnte Bezeichnung. Rosini gibt davon eine Abbildung in seiner *Storia della pittura Italiana* (als Umrissstich)¹⁶⁾.

Das Bild wurde nach England verkauft und ist lange verschollen gewesen, bis es von Herbert Cook mit einem Bildnis in seiner Sammlung in Copseham, Esher (bei London) identifiziert wurde¹⁷⁾ (Abb. 5). Es ist in Tempera auf Leinwand gemalt und stellt einen älteren Mann dar, im Profil, nach links blickend, die langen Haare mit einer Mütze bedeckt. Die Inschrift ist nur mehr teilweise zu entziffern und nur nach den älteren zitierten Schriftstellern zu rekonstruieren¹⁸⁾. Oben rechts und links vom Kopf finden sich die Buchstaben D und T, die Baruffaldi als „Dominus Titus“ oder auch „Dilectus Titus“ auslegte. Übrigens zeigt das Bild fast dieselben Züge wie zwei Porträts des Tito Strozzi auf Plaketten¹⁹⁾. Die Aehnlichkeiten unseres Bildes mit dem der Sammlung Cook sind außer-

¹²⁾ Cesare Cittadella, *Catalogo storico de' Pittori e scultori Ferraresi*. Ferrara, 1782 I. 52; I. 166; II. 212.

¹³⁾ Vergl. Baruffaldi, I. 92.

¹⁴⁾ Auch von C. Barotti, *Pitture e Sculture che si trovano nelle chiese etc. di Ferrara*. Ferrara, 1770, S. 167 erwähnt; vergl. auch C. Cittadella a. a. O., I. 52.

¹⁵⁾ Als Bezeichnung führte Baldassare außer seinem Namen auch das Wappen der Este und das Zeichen des Ercole I., einen Diamanten; vergl. Laderchi, *Pittura Ferrarese*, Ferrara 1856, S. 38.

¹⁶⁾ Bd. III. S. 198. Vergl. auch Crowe u. Cavalcaselle V. 562 und Lermolieff, München u. Dresden S. 172 Anm. 2.

¹⁷⁾ Publiziert im *Burlington Magazine* 1911. XIX. 228.

¹⁸⁾ Vergl. oben Anm. 8.

¹⁹⁾ Abb. bei Heiß, I. Pisano S. 42. — Julius Friedländer (a. a. O. S. 78) hielt den auf dem Stich bei Rosini Dargestellten für Baldassare d'Este und erkannte, wohl mit Recht, dieselbe Person auf der Medaille eines Unbekannten von Sperandio (Friedländer S. 78, Nr. 47), abgebildet bei Heiß, Sperandio, Taf. XV, Nr. 2. Es ist dort also wohl Tito Strozzi dargestellt. Zu dem Dichter paßt recht gut die Umrahmung durch Lorbeer- und Efeuzweige und der Revers, der eine sitzende, nachdenkende Figur in einer Landschaft zeigt, vielleicht Orpheus.

ordentlich große. Beide Male ein scharfes Profil auf dunkelgrünem Grund gesetzt, die Modellierung wie von einem Medailleur herausgearbeitet, die Haare des Strozziporträts in derselben Weise behandelt, wie die des Knaben, die Bildung der Augen, alles das stimmt in beiden Stücken überein. Auch die Andeutung des Ohrs durch eine Erhebung der darüberfallenden Haare scheint für den Meister typisch zu sein, denn sie findet sich sowohl auf der großen Medaille von 1472, auf dem gemalten Strozziporträt und bei Uberto Sacrati. Dies auf Rechnung der Mode zu setzen, erscheint mir nicht angängig, da ich es in dieser Weise weder auf andern Medaillen noch sonstigen Porträts anderer Maler gefunden habe. Das bei beiden Bildern gleiche Material, Tempera auf Leinwand, macht es erklärlich warum nur so wenige von den Porträts des Meisters erhalten sind, so daß der bedeutendste Porträtmaler der Este aus der zweiten Hälfte des Quattro cento vergessen werden konnte. Dieses Material, „das Tüchlein“ Dürers, ist wenig geeignet, Unbilden Trotz zu bieten und daher ist leicht einzusehen, daß der größte Teil der Porträts des Baldassare im Laufe der Jahrhunderte zugrunde gegangen ist. Immerhin steht zu hoffen, daß nun doch noch eines oder das andere wieder ans Licht gezogen und seinem Urheber zurückgegeben werden kann. Morelli²⁰⁾ spricht noch von einem anderen bezeichneten, sehr beschädigten Profilportrait, das ebenfalls aus der Stg. Costabili in Ferrara vor etlichen Jahren vom Antiquar Guggenheim in Venedig erworben wurde, aber verschollen zu sein scheint. Aus dem Werdegang des Baldassare erklären sich aber auch die nordischen Elemente, die wir als typisch bei der stilistischen Charakterisierung gefunden haben. Wir sahen, daß Baldassare seine Jugend und seine Lehrzeit in Mailand zugebracht hat und das gibt uns den Schlüssel zu jenem stilistischen Gemisch des halb ferraresischen, halb mailändischen Werkes. In Ferrara scheint, mehr noch als Tura, Francesco Cossa auf Baldassare eingewirkt zu haben, wenn wir gewisse Äußerlichkeiten so bezeichnen wollen. Ähnliches findet sich auf den Heiligengestalten des Cossa in der Brera (Nr. 449), die vor den Fresken in Schifanoja entstanden sind. Gewisse Beziehungen in der Porträtauffassung scheinen auch zwischen unserm Bildnis und dem Stifterporträt auf dem Altarbild des Cossa von 1474 in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 61) zu bestehen, jedoch auch wieder mehr äußerlicher Natur.

Daß Baldassare aber auch von niederländischen Einflüssen nicht ganz unberührt geblieben ist, beweist ein weiteres Portrait seiner Hand, auf das Herr Herbert Cook mich in liebenswürdiger Weise aufmerksam gemacht hat. Ich kenne das Bild nur aus Reproduktionen²¹⁾, die aber die Annahme Cooks, daß das Bild ebenfalls von Baldassare ist, gerechtfertigt erscheinen lassen (Abb. 6). Es befindet sich in der National Galerie von Irland in Dublin (Nr. 470) und stellt einen jungen Musiker dar, in einem Zimmer, mit leichter Wendung nach rechts, er hält eine Art von Bratsche. Rückwärts auf einem Gestell befinden sich andere Saiteninstrumente. Durch das geöffnete Fenster fällt der Blick auf eine Landschaft.

²⁰⁾ Lermolieff, Berlin, S. 51, Anm. 1.

²¹⁾ In L'Arte, V. 121 und im Burlington Magazine, X. 14.

Der Katalog schreibt das Bild dem Raffaellino del Garbo zu, wegen seiner angeblichen Verwandtschaft mit dem Portrait des Lorenzo de' Medici (?) in der Sammlung Layard, die aber sehr vag und äußerlich ist. Friedländer hatte an Botticelli gedacht, Bode an Cossa, Berenson an ein Spätwerk des Tura und Claude Philipps an Ercole de' Roberti. Der ferraresische Charakter stand also für die meisten Forscher — darunter auch Cook — schon früher fest. Eine Bestimmung auf Baldassare war auf Grund des Cookschen Bildnisses allein nicht

möglich. Durch das Bekanntwerden unseres Bildes ist das fehlende Zwischenglied nun gefunden. Das Dubliner Portrait ist in Tempera auf Holz gemalt, was den Eindruck anderer malerischen Behandlung hervorruft, die feiner und glatter erscheint.

Die Portraitauffassung und die Modellierung entspricht aber im einzelnen ganz der, die wir bei der Frau in unserm Gruppenbild finden; die Bildung des Mundes, der Nasenflügel, des Nasenrückens und des Kinns sind in derselben Weise vorgenommen; Stirn, Jochbein und Modellierung der Backen sind ganz gleich behandelt. Der Ausdruck und die Haltung der linken Hand, die Durchführung der etwas gespreizten Finger mit den ganz leicht betonten Gelenken ist der gleiche. Das Dubliner Bild scheint stilistisch und nach dem Kostüm etwas später als das Münchner entstanden zusein. Der Fensterdurchblick und die stillebenartig behandelten Musikinstrumente deuten vielleicht auf niederländischen Ein-



Dublin, National-Gallery

Nach dem Burlington Magazine

Abb. 6 Baldassare Estense, Bildnis eines Musikers

fluß hin. — Sehen wir uns nach weiteren Werken unseres Meisters um.

Oben erwähnten wir einen 1502 für die Nonnen von Mortara gemalten Tod der Maria, der durch einen erhaltenen Brief des Malers bezeugt ist. Adolfo Venturi ist es gelungen, dieses Gemälde mit großer Wahrscheinlichkeit mit einem Bilde beim Conte Massari in Ferrara zu identifizieren, wohin es aus den Sammlungen Saroli und Lombardi gekommen ist²²⁾. Es wurde im 18. Jahrhundert dem Man-

²²⁾ Venturi, Jahrb. d. pr. Ks. VIII. 79, Ercole I. S. 404, Arte, VI. 135 mit Abb.; Cook a. a. O. S. 233 mit Abb., Phot. Anderson Nr. 11406.

tegna und dem Michele Coltellini, von Morelli dem Bianchi Ferrari, von Crowe und Cavalcaselle^{22a)} dem jugendlichen Lorenzo Costa oder auch dem Coltellini zuschrieben. Auf Grund der beiden Bilder bei Cook und in der Pinakothek allein ließe sich die Zuschreibung nicht halten.

Das Bild, eine mit Goldgrund versehene Tafel, zeigt uns einen Maler, über dessen künstlerisches Können die Zeit hinweggeschritten ist. Eine Menge von Einzelheiten, wie die gotischen Räuchergefäße, die verzweiflungsvollen Gesten und die verzerrten Züge der Apostel lassen uns an eine frühere Entstehungszeit denken, Morelli setzte es in der Tat um 1480 an; die Zeit des Tura und frühen Roberti kommt wieder herauf. Auch im Faltenwurf haben wir Reminiszenzen aus jener früheren ferraresischen Epoche. Einzelnes, wie der Kopf der Madonna sowie die fein abgewogene Komposition, ist unseres Künstlers durchaus würdig. Auffällig sind auch gewisse, hier wieder hervortretende Beziehungen zu Werken des Butinone^{22b)}.

Aus demselben Jahre 1502 haben wir ein Bild derselben Darstellung bei Santini in Ferrara von der Hand des Coltellini, das allerdings offenbar durch Baldassares eine Reihe ganz gleicher Züge und sehr ähnlicher Köpfe aufweist, aber im übrigen doch ganz anders sein Entstehungsjahr auf der Stirn geschrieben trägt²³⁾.

Außer dem Bildnis des Tito Strozzi erwähnen Crowe und Cavalcaselle²⁴⁾ als Werk des Baldassare noch ein mir unbekanntes Brustbild eines Mannes, im Besitz des Professors Bertini in Mailand, das nach seiner technischen Behandlung ein Gegenstück zu jenem Portrait ist.

Dem starken Zusammenhang des Strozziportraits mit dem rätselhaften sogenannten Fuggerbildnis im Museo Civico in Venedig (Saal XVI, Nr. 9; Phot. Anderson Nr. 11548) haben Crowe und Cavalcaselle gefühlt. Die Identität des Meisters wird zur Gewißheit durch die Kenntnis unseres Bildes. Es ist das bisher dem Ansuino da Forlì oder Francesco Cossa zugeschriebene Profilbildnis eines jungen Mannes in rotem Gewand und mit roter Mütze vor einem Vorhang²⁵⁾.

Derselbe stolze und adelige Geist spricht aus beiden Portraits. Das Profil des Mannes ist von außerordentlicher Schärfe und sehr individuell aufgefaßt. Die Modellierung ist mit hellen Lichtern fein herausgearbeitet. Die Bildung des Auges und der Nase erinnert besonders stark an das Strozzi bildnis, ebenso die Behandlung der Haare. Den drei Portraits gemeinsam ist der überstarke Hals, der eher für den Meister, als für seine Modelle typisch zu sein scheint. Auch

^{22 a)} Crowe und Cavalcaselle, V. 571 Anm. 72; V. 575 Anm. 79.

^{22 b)} Man vergleiche die Abbildungen bei Malaguzzi, Pittori Lombardi, bes. Fig. 5 und 17.

²³⁾ Venturi, Ercole I a. a. O. Bd. VII. 404 und Arte, VI. 142, wo auch Abb.

²⁴⁾ Crowe und Cavalcaselle, V. 562.

²⁵⁾ Crowe und Cavalcaselle, V. 563 Anm. 48 und 369 Anm. 85; vergl. auch Ansuino da Forlì in Thieme und Beckers Künstlerlexikon (Muñoz). Francesco Cossa erscheint wie eine Verlegenheitsbestimmung, mit der aber die künstlerische Herkunft des Bildes getroffen ist; Ansuino ist zu der Ehre nur durch die untere Aufschrift A. F. P. gekommen, die man „Ansinus Forliviensis pinxit“ gedeutet hat. Mit den bekannten Fresken Ansuinos in der Eremitanikapelle in Padua hat das Portrait nichts zu tun. Von ihm als Portraitmaler haben wir keine Nachrichten, wie sollte also von ihm ein so gutes Bildnis stammen?

hier bemerken wir in der Landschaft einen Jagdzug, zwei Reiter, Herrn und Diener, und einen Lanzenträger, in der Behandlung ganz gleich wie auf dem Sacratibilde.

Auch in Äußerlichkeiten ist die Uebereinstimmung frappant. Der Dargestellte ist vor ein Fenster mit gleichbehandelter Marmorverkleidung gesetzt. Das Profil steht auf einem Vorhang, der an einer Stange hängt, deren oberer Rand hier mit Perlen besetzt ist und der links den Durchblick auf eine Hafenstadt mit einer Insel und Schiffen freiläßt. Auf der unteren Fensterbrüstung ruht ein Buch, auf dem ein Rubinring und eine Perle liegen. — Gewisse Feinheiten in der Pinselführung erklären sich auch hier wieder dadurch, daß das Bild auf Holz gemalt ist²⁶⁾.

Ein weiteres Bild möchte ich versuchsweise unserem Meister zuschreiben. Es befindet sich ebenfalls beim Duca Massari in Ferrara und stellt die Verkündigung dar (Abb. 7). Dort wird es Tura genannt, doch gehört es ihm sicher nicht an. Venturi hat es zuerst in die letzte Zeit des Tura gesetzt²⁷⁾, dann aber an einen unbekannten Cossaschüler gedacht und mit mehr Recht²⁸⁾. In einer Halle, die in der Mitte einen Durchblick in einen Hof freiläßt, knien die beiden Gestalten, die sich von einer dunklen Wandfüllung abheben. Die Köpfe und Hände geben starke Analogien zu unserm Bilde. Die Komposition gemahnt an die mailändische Kunst vor Lionardo; in der Farbe ist es nach Venturi kalt und undurchsichtig. Ich kenne das Bild nicht vom Augenschein, sondern aus einer Abbildung in dem erwähnten Aufsatz von Venturi in *L'Arte*, die mich sehr stark an unser Bild erinnerte. Aus dem Text Venturis ersah ich, daß es früher in den Sammlungen Saroli und Lombardi in Ferrara gewesen war. Harck sagt bei der Besprechung unseres Bildes²⁹⁾, es schiene ihm von derselben Hand, wie die Verkündigung bei Lombardi. Er hat beide Bilder gesehen; ich halte diese Bestätigung meines Eindrucks für wichtig.

Weiter kämen nach der Literatur vielleicht noch in Betracht: nach Venturi³⁰⁾ in der ehemaligen Sammlung Barbi-Cinti in Ferrara das Bildnis einer jungen Frau, das Analogien zu unserm Bild zeigen soll, und die Stifterporträts im Kestnermuseum in Hannover, die von Morelli und Gruyer³¹⁾ als fragliche Werke

²⁶⁾ Noch einige Fragen über das Bild harren der Lösung. Zur Auffindung der dargestellten Persönlichkeit, die Bestimmung des Wappens sowie der beiden Schriften oben und unten; die obere ist sicher nicht im ursprünglichen Zustand, die Abstände der drei Buchstaben A. F. P. unten, sind bei sorgfältig ausgeführter Schrift ungleich, es könnte recht wohl rechts und links von dem A. noch ein Buchstabe gestanden und die Schrift ursprünglich gelautet haben BAL. E. P. oder BAL. E. F.: „Baldassare Estense pinxit oder fecit“; vergl. Baruffaldi I. 93. — Endlich könnte auch der Befund ergeben, daß der Ring auf dem Buche ursprünglich einen Diamanten, das Zeichen des Baldassare enthalten hätte, und erst später zu einem Rubinring gemacht worden wäre (vergl. oben Anm. 15).

²⁷⁾ Venturi, *Ercole I*, S. 371, ebenso Gruyer, *II*. 83.

²⁸⁾ *Arte* VI. 135.

²⁹⁾ *Jahrb. d. pr. Ks.* IX. 36.

³⁰⁾ Venturi, *Ercole I*, S. 372.

³¹⁾ Lermolieff, München und Dresden, S. 176. Gruyer, *II*. 111.

des Cossa erwähnt wurden und jetzt von Cook ebenfalls, und wohl mit Recht, dem Baldassare zugeschrieben werden. Sie haben in der Anordnung gewisse Ähnlichkeit mit der Verkündigung bei Massari, zeigen auch stark mailändischen Einschlag, sind aber schlecht erhalten und nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Motta schreibt unserm Maler ein Porträt des Herzogs Borso d'Este zu, das sich in der Sammlung Trivulzio in Mailand befinde und wahrscheinlich aus den



Ferrara, Slg. Conte Massari

Phot. Anderson, Rom

Abb. 7 Baldassare Estense (?) Die Verkündigung

Kunstsammlungen der Sforza mit vielen anderen Stücken dorthin gekommen sein möge ³²⁾.

Die beiden Portraits von Giovanni II. Bentivoglio und seiner Gemahlin bei M. Gustave Dreyfus in Paris, die Bode dem Cossa, jedenfalls mit Recht, zu-

³²⁾ Arch. Stor. Lomb. XII⁸ S. 417. Wenn Motta damit das von Anderson (Nr. 12835) aufgenommene Profilportrait meint, so scheint er im Irrtum zu sein, da dieses wohl den Herzog Lodovico Moro vorstellt und mir ohne Zweifel mailändisch zu sein scheint.

schreibt, glaubte Morelli³³⁾ dem Baldassare geben zu können. Diese Zuteilung ist nicht stichhaltig.

Endlich beschreibt Claude Philipps ein Porträt³⁴⁾, das dem Piero della Francesca zugeschrieben wurde, den Sigismondo Malatesta darstellen sollte und in dem Besitz von Mr. Drury-Lowe in Locko Park (bei Derby) sich befindet. Es ist ein Profilbildnis, das ihn in der Farbe an Piero erinnerte, doch in der Ausführung trockener, in der Ausarbeitung der Gesichtszüge und besonders der Haare härter ist und an einen norditalienischen Maler gemahnte, der unter Pieros Einfluß geraten war. In dem Kopfe, der kräftig modelliert und fest wie eine Medaille des Pisanello war, glaubte Claude Philipps die Hand des Francesco Cossa zu erkennen. Ihm hat sich auch J. P. Richter angeschlossen, der darin das Bildnis eines Glieds der Familie des Borso d'Este erkannte. Berenson setzt es in die nächste Nähe des Cossa. Sollte es sich nicht um einen Baldassare handeln?

Ich hoffe, durch meine Ausführungen das Interesse an einer der größten Künstlergestalten am Hofe von Ferrara geweckt und dargetan zu haben, daß der Ruf, den der Meister zu seiner Zeit besessen hat, wohl begründet war. Es werden wohl noch weitere Werke Baldassares, auf Grund des hergebrachten Materials, zu bestimmen sein und damit wird die Reihe der anonymen ferraresischen Bilder zusammenschmelzen. Berechtigt aber erscheint schon heute die Behauptung, daß mit der Erwerbung des Sacratiporraits ein Hauptwerk des Meisters und ein Meisterwerk der Malerei in die Pinakothek eingezogen ist.



³³⁾ Lermolieff, Berlin, S. 51 Anm. 1.

³⁴⁾ In der Besprechung der Ausstellung in der Royal Academy in London 1893 in Gazette des Beaux-Arts 1893, I. 226.

BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN UND DES MUSEUMSVEREINS IN MÜNCHEN, SOWIE DES MAXIMILIANS-MUSEUMS DER STADT AUGSBURG

BERICHT ÜBER DIE NEUERWERBUNGEN DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS IN DEN JAHREN 1911—1912

NEUERWERBUNGEN 1911

Das Jahr 1911 war für die Vermehrung der Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums ein ungewöhnlich fruchtbares. An Zahl wie an Wert gingen die Erwerbungen weit über den Rahmen der vorausgehenden Jahre hinaus.

Das Bayerische Nationalmuseum verdankt dieses Resultat für das Jahr 1911 in erster Linie dem großen Entgegenkommen und der außerordentlichen Fürsorge, die der Anstalt bei allen ihren Unternehmungen von Seite der K. Staatsregierung bewiesen wurde. Es sei auch an dieser Stelle hiefür der geziemende Dank ausgesprochen.

In weiterer Linie gebührt der Dank dem Bayerischen Museumsverein, der für die Beteiligung an der Auktion Lanna in hochherziger Weise seine Mittel zur Verfügung stellte; aber auch die Summe der übrigen Stifter und Darleiher in dem Jahre 1911 ist eine sehr bedeutende und begrüßenswerte gewesen.

Was die Art der Erwerbungen betrifft, so fällt der Hauptanteil auch in diesem Jahr auf die süddeutsche Plastik, für die eine ganze Reihe wichtiger und hervorragender Werke erworben werden konnte. In zweiter Linie kommt die Gruppe italienischer Bronzen, die durch Überweisung aus dem K. Antiquarium für das Bayerische Nationalmuseum fast neugeschaffen wurde. Bei den Fachsammlungen wurde, wie im Vorjahre, besonderes Gewicht darauf gelegt, die Sammlung Nymphenburger Porzellane, die schon beinahe vollzählig ist, noch weiter auszugestalten und den Ausbau der keramischen Sammlung, der schon seit Jahren im Gange ist, insbesondere die Abteilung der süddeutschen Fayencen weiterzuführen. Durch die Schenkung des Herrn Großkaufmanns Oskar Tietz in Berlin wurde die Glassammlung des Museums, die in ihrem heutigen Bestand dem Rang des Bayerischen Nationalmuseums nicht entspricht, sehr wesentlich verbessert. Weiter wurde begonnen die Sammlung bäuerlicher Altertümer, die bisher im wesentlichen nur Oberbayern und Nordtirol umfaßte, auch auf die übrigen Provinzen des heu-

tigen Königreichs Bayern auszudehnen. Die Zahl der dem Museum neu zugeführten Inventar-nummern betrug 429, wogegen an das K. Vasenkabinett im Austausch gegen die vom Antiquarium überlassenen nicht antiken Bronzen eine kleine Zahl von griechischen und römischen antiken Gefäßen abgetreten wurde.

Im Nachfolgenden soll eine kurze Übersicht der wichtigeren Objekte in den einzelnen Abteilungen gegeben werden.

In der Abteilung für römische Altertümer wurde eine interessante, wenn auch fragmentierte überlebensgroße Hand aus Bronze mit teilweiser Vergoldung, offenbar das Bruchstück einer stehenden Statue, die in Kempten vor einer Reihe von Jahren gefunden wurde, erworben.

Weitaus zahlreicher waren die Erwerbungen auf dem Gebiete der Stein- und Holzplastik. Zeitlich an der Spitze steht ein unbemalter Erbärmde-Christus, der durch seine, wenn auch streng stilisierte, doch weiche Gewandbehandlung und dem außerordentlich ausdrucksvoll behandelten Kopfe bedeutende Qualität besitzt (Abb. 1). Dem Stil nach gehört das Stück der südschwäbischen Schule um 1440 an und steht etwa den Multscherschen Arbeiten nahe. Ein besonders schönes und interessantes Werk ist weiter eine abgelagte stehende Maria mit Kind, zwei Drittel lebensgroß, welche aus einer Dorfkirche in der Nähe von Passau stammt (Abb. 2).

Während im Kopfe unverkennbar die altbayerische Stilrichtung zutage tritt, ist die Gesamthaltung und die Behandlung des Gewandlichen sehr nahe den gleichzeitigen unterfränkischen Werken, so daß, wenn nicht die Provenienz sicher festgestellt wäre, man bei dieser feinen, hochstehenden Arbeit eher an einen fränkischen, als einen Passauer Meister denken möchte. Bei der großen Seltenheit von authentischen Werken dieses Kunstzentrums ist die Erwerbung dieses Stückes besonders zu begrüßen. Ebenso diejenige zweier fliegender Engel, die ursprünglich zum Magdalenen-Altar der Münnerstätter Kirche von Tilmann Riemenschneider gehörten. Die einen besonderen Schatz des Bayerischen Nationalmuseums bildende überlebensgroße Figur der Magdalena war ursprünglich von sieben fliegenden Engeln umgeben, wie der erhaltene Vertrag mit dem Bildschnitzer ergibt. Von

diesen sieben Engeln — der eine schwebte mit der Krone über dem Haupte der Heiligen und ist verschollen -- haben sich in den letzten Jahren die in drei Reihen angeordneten sechs seitlichen wieder nachweisen lassen. Während das untere Paar durch ein Geschenk des verstorbenen Ökonomierats Streit schon früher in das Bayerische Nationalmuseum gekommen war, be-

Zukunft wieder dauernd mit der Hauptfigur zu vereinigen.

Aus Altbayern und zwar aus Niederbayern stammt ein sehr lebendig und feingebildeter heiliger Martinus zu Pferd, in bemaltem Hochrelief, der der Landshuterschule zuzuschreiben sein dürfte (Abb. 3). Die Entstehungszeit ist um 1520. Derselben Gegend und derselben



Abb. 1 Erbärmde-Christus. Schwäbische Schule. Um 1430

fand sich das zweite Engelpaar bisher im Besitze Seiner Exzellenz des Grafen Hans Wilczek auf Burg Kreuzenstein; das dritte aber in der Privatsammlung des Hofantiquars Julius Böhler in München. Durch Tausch mit einer Tiroler Tartische des späten 15. Jahrh. wurde es nun möglich, das zweite Paar vom Grafen Wilczek zu erhalten. Hoffentlich gelingt es, auch das dritte Paar in

Zeit gehört ein sehr monumental gestalteter Gott Vater mit dem Kruzifix auf dem Schoß, ein sogen. Gnadenstuhl mit dem links knieenden Stifter an, ebenfalls Hochrelief mit teilweise erhaltener Fassung. Oberpfälzisch ist, und zwar aus der Kirche von Vilseck stammend, ein großer Palmesel-Christus, der kurz nach 1500 gearbeitet worden sein dürfte. Die

gute Figur des Christus wird allerdings durch die etwas mißlungene Bildung des Palmesels beeinträchtigt; da aber das Museum von dieser Gruppe von Bildwerken, die im späten Mittelalter sehr verbreitet war, erst ein Exemplar besaß, ist doch die Erwerbung für das Museum von Wichtigkeit.

den großen Altar aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts erwarb. Ausgezeichnete Werke, die der Tradition nach aus einer Münchner Kirche stammen sollen, sind dann zwei kleinere, holzgeschnitzte und virtuos bemalte allegorische Darstellungen von Pest und Krieg, aus dem Ende des 17. Jahrh., die zu dem Besten gehören, was



Abb 2 Maria mit Kind. Aus Passau. Frühes 15. Jahrhundert

Von den Erwerbungen des 17. Jahrh. sind zunächst eine Anzahl von Engelsköpfen zu nennen, die aus der Sammlung des verstorbenen Bildhauers und Professors Heß herrühren; sie gehören zu der Altarausstattung von St. Zeno in Reichenhall, von der und zwar von demselben Vorbesitzer das Museum schon früher

die dekorative Plastik in jener Zeit geschaffen hat. Auch ein jedenfalls bayerischer Buxkruzifixus vom Ende des 17. Jahrh. auf einem von Schlangen umwundenem Totenschädel darf den besten Arbeiten dieser Art zugezählt werden. Eine sehr ansprechende, wenn auch in mehr volkstümlichem Charakter gehaltene Arbeit mit sehr

reizvoller Bemalung ist endlich die kleine Darstellung des aufgebahrten heiligen Nepomuk, alt-bayerisch um 1750.

Unter den Arbeiten aus Stein ist vor allem das Grabsteinmodell eines Ritters Auer von Winkel von 1562 bemerkenswert, das uns einen vorzüglichen Meister, der vielleicht mit dem Künstler des großen Haager Stiftergrabmals identisch ist, vor Augen führt (Abb. 4). Das kleine, sehr reizvolle Werk ist eine Schenkung Seiner Durchlaucht des regierenden Fürsten

nicht alle vom Museum gehegten Wünsche sich als erfüllbar erwiesen, gelang es doch infolge des dankenswerten Eingreifens des Bayerischen Museumsvereins, zwei Original-Modelle von Peter Flötner, zwei Musen darstellend (Taf. 1), zu erwerben, dann ein zu der im Berliner Museum und in der Sammlung Dr. Albert Figdor in Wien befindlichen Serie von Rundmedaillons in Nußbaumholz von dem Augsburger Meister Hans Schwarz gehöriges Stück, Judith (Abb. 5), zu erwerben und ebenso einen



Abb. 3 Hl. Martinus. Landshuter Schule. Um 1520

Johann von Liechtenstein. Ein treffliches Epitaph von Solenhofener Stein, geätzt und vergoldet, gibt von dieser am Ende des 16. und im 17. Jahrhundert in Süddeutschland vielgeübten Kunstsparte Zeugnis. Das Epitaph wurde von Herrn Kommerzienrat A. Steinharter dem Museum geschenkt. Für die Erwerbung von Werken der deutschen Kleinplastik der Renaissance ergab die zweite Auktion der Sammlung Lanna günstige Gelegenheit; wenn auch durch die außerordentlich hohen Preise, die bei jener Auktion erzielt wurden,

demselben Meister zuzuschreibenden Brettstein mit der Darstellung der Lucretia (Taf. I). Auch ein weiterer Dammbrettstein, allerdings nicht ganz in ursprünglichem Zustande mit zwei Reliefbildnissen bayerischer Herzöge stammt aus der Sammlung Lanna. Dieselbe Provenienz hat noch eine Kokosnußschnitzerei, wohl nürnbergisch um 1550, nach einem Stich von H. S. Beham.

Von der Überweisung der nicht antiken Bronzen aus dem K. Antiquarium war schon oben kurz



Lukretia. Buxmedaillon. Von Hans Schwarz von Augsburg



Kalliope und Euterpe. Steinreliefs von Peter Flötner



Herkules im Kampfe mit der Hydra. Nürnberger Bronze um 1600



Bronze-Pferd. Guss der Paduaner Schule. 15. Jahrh.

die Rede; es sei hier nachgetragen, daß die Zahl der überwiesenen Stücke 110 betrug, von denen allerdings ein kleinerer Teil als kaum museumswürdig bezeichnet werden muß. Der Hauptwert liegt in einer Serie von überlebensgroßen und lebensgroßen Büsten römischer Kaiser, von denen drei jedenfalls als Dekoration einer Architektur gedacht waren; zwei der glei-

Florentiner Gießerschule vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts kamen ebenfalls sehr schöne Exemplare in das Museum, so der Herkules Farnese, die Ringer aus Florenz und einiges andre. Von kleinen Bronzen sind hervorzuheben ein jedenfalls paduanisches Pferd der Donnatello-school (Taf. II), eine kleine männliche Figur des Meisters von Sant' Agata und eine



Abb. 4 Grabsteinmodell. Oberbayerisch. Von 1562

chen Reihe angehörige befinden sich im Louvre zu Paris, sie sind offenbar um die Mitte des 16. Jahrh. entstanden. Besonders schön ist eine Venezianer-Arbeit vom Beginn des 16. Jahrh., ein Caracallakopf; zwei große Büsten in Bronze sind Nachbildungen antiker Werke (Abb. 6). Von den technisch außerordentlich gut ausgeführten verkleinerten Bronzekopien von Antiken der

Reihe dekorativer Bronzen, wahrscheinlich Florenz um 1600. Unter dem Bestand fand sich weiter ein kleiner hornblasender Putto, aus der Werkstätte Peter Vischers, dessen Provenienz wahrscheinlich auf die Ambraser Sammlung zurückgeht. Unter den Ankäufen für die Bronzesammlung steht in erster Linie eine zwar etwas manierierte, aber doch ganz großzügige Bronze-

gruppe, Herkules im Kampf mit der Hydra, wahrscheinlich eine Nürnberger Arbeit um 1600 (Taf. II).

Auf der Versteigerung Lanna wurden dann noch zwei gute Wachsreliefmedaillons gekauft. Das eine stellt einen Nürnberger Patrizier aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts dar, das andere Gustav Adolph von Schweden, ebenfalls wohl Nürnberger Arbeit.

Von Gemälden ist im Jahre 1911 nur ein wichtigeres

viertüriger Renaissanceschrank, Anf. des 17. Jahrhunderts, wie solche, ebenfalls in Eichenholz und dunkel gebeizt, besonders in Altbayern, vorzukommen pflegen (Abb. 7). Außerdem wurde eine Reihe italienischer, Tiroler und Salzburger Truhen erworben, die nicht so sehr als kunstgewerbliche Einzelstücke, sondern als Ausstattungsgegenstände der Räume der kulturgeschichtlichen Sammlung von Bedeutung sind. Von kirchlichen Möbeln kamen neben einem italienischen Ka-



Abb. 5 Judith und die Magd. Medaillon von Nußbaum. Von Hans Schwarz von Augsburg. Um 1520

erworben worden, das Brustbild eines unbekannten jungen Mannes in polnischer Tracht, das wohl mit Recht als Werk Kupetzky's angesehen wird.

Dem Museum konnte in diesem Jahre eine Reihe bemerkenswerter Möbel zugeführt werden, von denen die beiden wichtigsten Stücke Geschenke von Gönnern sind. Ein vorzüglicher holländischer Eichenholzschrank, mit geschnitzter Füllung, Anfang des 17. Jahrh., der von Freifrau Elisabeth von Lipperheide stammt und ein großer

pellensabschlußgitter aus Nußbaumholz, 17. Jahrh., das in der Kapelle des 18. Jahrh. Verwendung fand, zwei interessante, reichgeschnitzte und vergoldete Prozessionsstühle des 18. Jahrhunderts zur Anschaffung.

Unter den Textilarbeiten steht an erster Stelle die durch das Entgegenkommen des K. Obersthofmeisterstabes dem Museum als Leihgabe überlassene sogenannte Kasel des heiligen Willigis aus der Schloßkapelle zu Aschaffenburg;

sie gehört zu den übrigen Stücken des Ornaments des heiligen Willigis, die sich noch in Mainz befinden und dürften nach dem Stoff — ein gemusterter, gelber Seidendamast — und Borten, dem 11. oder 12. Jahrh. angehören. Im übrigen bot die zweite Versteigerung der Sammlung Spengel willkommene Gelegenheit, die schöne

net gearbeiteter Pistolen von Christof Kuchenreuther in Regensburg, der vorzügliche Eisen-schnitte liefertarbeiten, hinzugefügt.

In der Kostümsammlung kamen zwei sehr gut erhaltene Perücken des 18. Jahrh. und ein Paar süddeutsche Fuhrmannsstiefel des 17.—18. Jahrhunderts hinzu.



Abb. 6 Bronzebüste des Marc Aurel (?) Italienisch. 17.—18. Jahrh.

Kollektion italienischer Samte des 15.—17. Jahrh., über die das Museum schon verfügte, weiter auszubauen. Besonders ein großgemusterter grüner Venezianer Samt auf Goldgrund, Mitte des 15. Jahrhunderts, darf hier hervorgehoben werden.

Der Waffensammlung wurde ein Paar ausgezeich-

Weitaus die größte Vermehrung unter den Fach-sammlungen fanden aber die gesamten kerami-schen Abteilungen einschließlich des Glases. Um mit dem letzteren zu beginnen, sei mitgeteilt, daß durch die hochherzige Stiftung des Herrn Groß-kaufmanns Oskar Tietz in Berlin es möglich wurde, aus der gerade durch ihre ausgezeichneten Gläser

bekannten Sammlung Lanna eine größere Anzahl zu erwerben. Es seien hier nur die wichtigsten erwähnt. Ein italienisches Unterglasgemälde, Christus vor Kaiphas, Ende des 14. Jahrh., dann eine Anzahl ganz ausgezeichnete Emailgläser des 17. Jahrh., teils fränkisch, teils böhmisch (Taf. 'II), darunter eine merkwürdige Schraubflasche in Pistolenform. Neben einigen feinen Venezianer-

ausnahmslos erstklassigen Gläser der Schenkung Tietz sehr wesentlich in ihrer Qualität gehoben werden.

Auch für die Erwerbung hochklassiger süddeutscher Fayencearbeiten war die Versteigerung Lanna eine willkommene Quelle. Von den dort gemachten Ankäufen ist zunächst eine Schüssel in Hafnerkeramik mit dem Reliefbildnis einer



Abb. 7 Eichenholzschrank. Aus Landshut. Anfang des 17. Jahrhunderts

gläsern mit und ohne Emailmalerei und deutschen Nachbildungen solcher ist ein außerordentlich schönes, geschliffenes, im Schlicke schwarz behandeltes und vergoldetes Flakon zu erwähnen, ein prachtvolles Schaperglas mit Deckel (Taf. III) und ein Riesenglaspokal in Form eines Deckelrömers mit der eingeschliffenen Darstellung des Planetenhimmels, Mitte des 18. Jahrh. (Abb. 8). Die Glassammlung konnte durch die

Dame, Ende des 16. Jahrh., zu erwähnen, die in ihrer Art fast ein Unikum genannt werden darf, dann ein signierter Fayencekrug von Schaper (Taf. IV), vielleicht das schönste Stück, das von diesem Kabinettmaler überhaupt existiert. Als Geschenk der Kunsthandlung Helbing wurde dann der jedenfalls aus der Preuningschen Werkstatt in Nürnberg stammende Riesenkrug in Hafnerkeramik, der lange Zeit in der Sammlung



Zwei Schapergläser (17. Jahrh.) und ein Böhmischer Deckelpokal. 18. Jahrh.



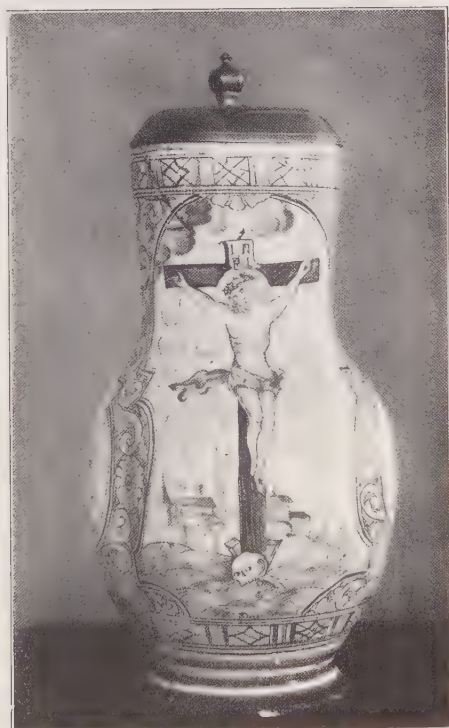
Drei süddeutsche Glashumpen mit Emailmalerei von 1641, 1644 und 1647



Buntglasierte Ofenkachel. Salzburgisch. Gegen 1550



Fayencekrug mit Malerei von Johann Schaper.
Um 1650



Fayencekrug von Gmunden im Salzkammergut.
Von Martin Nuß. Gegen 1740

Adelmann, Würzburg, aufbewahrt wurde, dem Museum zugeführt (Abb 9). An Steinzeug wurde ein Kreußner Kurfürstenkrug mit gemalten Brustbildern bei Lanna ersteigert. Eine schöne Ofenkachel, bunt glasiert, zweite Hälfte des 16 Jahrhunderts, mit dem Bildnis eines bayerischen Herzogs dürfte dem Inn-Salzachgebiet angehören (Taf. IV). Einige Architekturfragmente, Säulen und Rahmenstücke, italienisch, 15. Jahrh. schenkte Herr Hofantiquar Julius Böhler; dieselben dürften der Lombardei, am wahrscheinlichsten Verona angehören. Durch Kauf und Geschenk kamen weiter zwei interessante Fragmente einer in gebranntem Ton ausgeführten Renaissancedekoration aus dem Schlosse Neuburg am Inn, die kurz vor 1600 entstanden sein muß, hinzu. Ziemlich groß war auch in diesem Jahre die Ausbeute an Arbeiten der süddeutschen Fayencefabriken. Nur auf einige Stücke sei hier besonders verwiesen. Zunächst ist zu nennen ein Birnenkrug der Gmundener Fabrik von 1758 mit Malermonogramm, der in besonders feiner Ausführung die Kreuzigung Christi als Hauptdekoration zeigt (Taf. IV); dann eine kleine Anbierplatte, weiß mit einer bunten Jagddarstellung, die zu einer Gruppe Künersberger Arbeiten gehören dürfte, die mit den Lenzburger Arbeiten auf das nächste verwandt sind; ferner ein Ansbacher Walzenkrug, ein später Nachläufer der Arbeiten der sogenannten grünen Familie, und eine schöne, große Schraubflasche mit blauem Dekor auf manganvioletttem Grunde.

Von Porzellan wurde eine Anzahl von Gefäßen hauptsächlich der Nymphenburger Manufaktur erworben; besondere Interesse erweckt ein Geschenk der Firma A. S. Drey, eine Tasse, Meissener, oder noch wahrscheinlicher Wiener Fabrikats, mit sehr feiner Malerei von Jucht in Bayreuth.

NEUERWERBUNGEN 1912

Auch im Jahre 1912 waren die Zugänge zu den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums sehr namhaft. Die Zahl der neuzugeführten Inventarnummern betrug 414. Allerdings hatte die Sammlung auch eine quantitativ sehr beträchtliche Abgabe zu verzeichnen, indem nämlich durch Verfügung des K. B. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten der Gesamtbestand an Münzen, Medaillen und Münzstempeln, die sich im Nationalmuseum in einem eigenen Raum aufge-

Kunstjahrbuch 1912, II

stellt befanden, dem K. Münzkabinett übergeben wurde. Diese Maßnahme war dadurch gerechtfertigt, daß die nicht ganz 2600 Stück betragende Sammlung durchaus zusammenhanglos war und weder auf dem Gebiet der Münzkunde, noch auf dem der Medailleurkunst in dieser Zusammenstellung der wissenschaftlichen Forschung oder der Belehrung weiterer Kreise dienlich sein konnte. Da zudem an einen Ausbau dieser Abteilung in Zukunft nicht zu denken war,



Abb. 8 Geschliffener Deckelpokal. Mitte des 18. Jahrhunderts

erschien es vorteilhafter, dieselbe an die Hauptsammelstätte dieser Sparte zu überführen, wenn auch dem Bayer. Nationalmuseum durch die Abgabe einer Reihe ausgezeichnete süddeutscher Renaissance-Medaillen in künstlerischer Beziehung ein gewisser Abtrag geschah. Als Gegenleistung wurde aus dem K. Münzkabinett eine Miniatur der Kurfürstin Adelaide aus dem 17. Jahrhundert in vergoldeter Silberfassung und die beiden von Habich publizierten prachtvollen Wachsreliefs des Antonio Abondio, Kaiser

Rudolf II. und seine Gemahlin, überwiesen, wodurch im Anschlusse an die vorhin genannten Erwerbungen von Wachsplastik auf der Auktion Lanna diese noch bescheidene Abteilung der Sammlung eine wesentliche Bereicherung erhielt. Im übrigen bewegten sich die Erwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums im Jahre 1912 in denselben Bahnen wie im vorhergegangenen Jahre. Die beiden Abteilungen, die am meisten Ver-

Herren Linder in Kellmünz und Memmingen gefunden wurden. Die beiden Gewandfiguren gehören zu einem großen Monument, möglicherweise in der Form eines Tempels, das etwa im 3. Jahrh. nach Christus dort an der Iller auf dem Bergeshang gestanden haben muß und dessen Reste vermutlich nach einer Zerstörung im 4. oder 5. Jahrh. in die Mauern eines der spätesten römischen Zeit angehörigen Kastelle auf dem



Abb. 9 Buntglasierter Krug aus der Werkstatt von Hans Preuning in Nürnberg. Um Mitte des 16. Jahrhunderts

mehrung fanden, waren diejenigen der Holzplastik des 15. und 16. Jahrh., und diejenigen der Keramik, insbesondere der süddeutschen Fayencen.

Unter den an Zahl nicht sehr bedeutenden Erwerbungen für die Abteilung der vorgeschichtlichen und römischen Altertümer ragen zwei Fragmente von Gewandfiguren aus Marmor hervor, die vor ca. zwei Jahren in Kellmünz anlässlich der mit Unterstützung des K. Generalkonservatoriums vorgenommenen Grabungen der

jetzigen Standorte von Kellmünz eingemauert wurden. Der größte Teil der früheren figürlichen und architekturellen Funde befindet sich schon seit mehreren Jahren im Bayer. Nationalmuseum. Es ergibt sich jetzt, daß es sich in der Hauptsache um eine Gruppe von drei Personen gehandelt hat, deren mittlere, eine ältere Frau überlebensgroß, sitzend mit einem Hund im Schoß darstellt (Abb. 10), während zwei stehende, vermutlich ebenfalls weibliche Figuren diese sitzende

flankierten. Die letzt zugekommenen zwei Figuren stellen die sitzende Hauptfigur und die untere Hälfte der einen stehenden Figur dar, während die Reste der dritten Figur schon früher ins Museum gekommen waren. Leider handelt es sich hier bloß um Fragmente und insbesondere ist bei keiner der drei Figuren der Kopf erhalten ge-

licher in Welschtirol entstanden sein dürfte. Wichtiger für die bayerische Skulptur und auch für die Geschichte ist ein in blaßrotem, gefleckten Marmor ausgeführtes Wappen der Grafen von Abensberg, das vermutlich aus den letzten Jahren des 15. Jahrh. stammt; es bildete die eine Schmalseite eines Hochgrabes für den Stifter des Klosters



Abb. 10 Sitzstatue von Marmor. Aus Kellmünz. 3. Jahrh. n. Chr.

blieben, aber immerhin darf gesagt werden, daß diese große Gruppe zu dem Bedeutendsten gehört, was die bayerisch-römische Provinzkunst an figürlichen Bildhauerarbeiten aufzuweisen hat. Die Plastik in Stein erhielt im Jahre 1912 durch zwei Stücke eine Vermehrung, nämlich den Rahmen eines Sakramentshäuschens in dem gewöhnlichen Veroneser Kalkstein, das im frühen 15. Jahrh. in Oberitalien oder noch wahrschein-

Rohr in der Nähe von Abensberg, von dem die eine Langseite und die fragmentarische obere Platte sich noch an Ort und Stelle befinden, während die andere übrigens defekte Schmalseite, die mit der unsrigen fast genau gleich ist, vor etwa zwei Jahren in eine Privatsammlung überging.

Die wichtigsten Erwerbungen des Jahres 1912 spielten sich auf dem Gebiet der süddeutschen

Holzplastik ab. Zunächst wurde eine kleine ausgewählte Sammlung, zu der auch acht auf Holz gemalte Flügel eines oberbayerischen Altars, vermutlich aus der Inngegend, gehören, welche im Jahre 1912 dem Museum als Leihgabe überlassen worden waren, von dem hochherzigen Besitzer dem Museum als Eigentum

lassen in dem Werke einen bedeutenden Meister erkennen. Die Bemalung der Figur ist relativ gut erhalten, so daß die ursprünglich farbige Wirkung noch sehr gut zu erkennen ist. Für das Bayer. Nationalmuseum bedeutet die Erwerbung dieser Figur schon insofern einen besonderen Gewinn, als dadurch der seinerzeitige



Abb. 11 Holzfigur der Pietà. Schwäbisch-bayerisches Grenzgebiet. Um 1500

überlassen. Die Hauptbedeutung in dieser Kollektion beansprucht eine Holzgruppe der Pietà in etwa $\frac{2}{3}$ Lebensgröße (Abb. 11), bemalt und vergoldet, die ihren stilistischen Merkmalen nach dem schwäbisch-bayerischen Grenzgebiet angehört und um das Jahr 1500 entstanden sein dürfte. Die milde vornehme Art des Ausdrucks in dem Kopfe, die maßvolle und doch malerische Art der Drapierung des Gewandes der Maria

Verlust der vielgenannten Pietà aus dem Besitze des verstorbenen Professors Anton Heß an das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hiemit mehr als ausgeglichen ist. Künstlerisch noch höher stehend ist ein zweites plastisches Werk, der fränkischen Schule angehörig, ein heiliger Sebastian, der unbedingt als eigenhändige Arbeit Tilmann Riemenschneiders angesprochen werden muß (Abb. 12). Die Figur stand bis zu Anfang des

Jahres 1912 in dem betsalartigen Kirchlein des Dorfes Mühlendorf, wenige Kilometer von Bamberg, wohin sie etwa Mitte des 18. Jahrhunderts, glaubhafter Traditionen nach, durch den damaligen gemeinsamen Fürstbischof von Würzburg und Bamberg aus dem Kloster Zell bei Würzburg transferiert worden sein soll. Dieser neu aufgefundene Sebastian Riemenschneiders dürfte nach den stilistischen Kennzeichen der späteren Zeit des Meisters angehören, die sowieso im Museum noch kaum vertreten war. Die ungemein sorgfältige Durchbildung des Körpers, der kräftige Schwung der Draperie und der geistig vertiefte Ausdruck des Kopfes stellen diesen Sebastian in die erste Reihe der Werke des Würzburger Meisters. Dadurch, daß die Fassung im 18. Jahrh. erneuert worden ist, mag noch manche Feinheit verborgen sein; allein nach den Erfahrungen der letzten Jahre kann sich die Leitung des Museums nicht entschließen, diese Fassung zugunsten der darunterliegenden abnehmen zu lassen. Dem Stifter der obengenannten bayerisch-schwäbischen Pietà verdankt das Museum noch zwei wichtige Werke, eine Reliquienbüste der heiligen Anna selbdritt, ungefähr aus dem Jahre 1520, eine charakteristisch schwäbische Arbeit von anmutiger Feinheit, die dadurch besonderen Reiz gewinnt, daß die alte ursprüngliche Fassung so gut wie unberührt erhalten ist (Abb. 13). Bei einem Kopfe, dem Fragmente einer Holzfigur des heiligen Rochus oder des heiligen Jakobus major, fehlt leider der Reiz der Farbe (Abb. 14). Die plastische Durchbildung dieser kleinen Holzskulptur läßt aber auf einen Meister der fränkisch-schwäbischen Schule ersten Ranges schließen. Ebenso gehört dieser kleinen Sammlung noch das bemalte Figürchen eines thronenden Bischofs des 14. Jahrh. an, das durch seine wohlerhaltene ursprüngliche Fassung wertvoll wird und die Büste eines Bischofs, eine sehr charakteristische, wenn auch etwas provinziale Tiroler Arbeit um 1500, gleichfalls der Rest einer ganzen Figur. Derselben Provenienz, um diese gleich hier vorweg zu nehmen, gehört ein kleines Tonmodell des Evangelisten Lukas an, eine bezeichnete und von 1768 datierte Arbeit des bekannten Würzburger Bildhauers Peter Wagner. Aus der Sammlung Dros, die im wesentlichen fränkische und speziell Bamberger Werke enthielt, wurde die fast lebensgroße abgelaugte Figur einer schmerzhaften Maria, die sicher zu einer großen Kreuzigungsgruppe gehört hatte, und die durch den vorzüglichen Ausdruck des Kopfes

und die lebendige Bewegung einen tüchtigen fränkischen Meister um 1500 verrät, erworben. Ob es sich um einen Bamberger oder Nürnberger Bildschnitzer handelt, ist vorläufig nicht



Abb. 12 Holzfigur des hl. Sebastian. Von Tilman Riemenschneider. Um 1525

zu entscheiden. Charakteristisch für den Meister ist die äußerst unruhige, man möchte sagen zitterrige Behandlung des Faltenwurfes. Der kleinen aber vorzüglichen Gruppe Tiroler Bildwerke im Museum konnten außer der gestifteten Bischofsbüste noch zwei hervorragende

Werke zugeführt werden, die eine wesentliche Abrundung dieser Gruppe im Museum ermöglichen. Einmal eine thronende Maria in hohem Relief, mit dem auf dem Schoß der Mutter stehendem Kinde, das ein Ei in der Hand hält (Taf. V). Die ausgezeichnete Arbeit dürfte, wie ein genauer Vergleich mit den identi-

schafft des Modells dieser Maria mit demjenigen der gemalten heiligen Monika auf der Pachterschen Predella, die sich ebenfalls im Bayerischen Nationalmuseum befindet. Jedenfalls darf bei der Seltenheit Pacherischer Skulpturen im Museumsbesitz das Bayer. Nationalmuseum sich glücklich schätzen, den unvergleichlichen Bilderbesitz des



Abb. 13 Holzgruppe der hl. Anna selbdritt. Schwäbisch. Um 1520

schen Werken des Meisters ergibt, wenn nicht eigenhändig, doch mindestens in der Werkstatt des Meisters Michael Pacher entstanden sein und zwar als eine ziemlich frühe Arbeit desselben gelten und insbesondere vor den Altar in St. Wolfgang zu setzen sein. Für die Eigenhändigkeit des Werkes spricht die ganz auffallende Verwand-

Meisters in München durch diese treffliche Arbeit zu ergänzen. Sie stammt ebenso wie die gleich zu erwähnende Skulptur aus Unterdrauburg bei Seckau in Steiermark. Die zweite Tiroler Figur ist eine auf der Mondsichel stehende Maria mit dem auf beiden Händen vor den Leib gehaltenen Kinde, das diesmal eine Traube trägt, unten halten



Holzfigur der Maria mit Kind. Werkstatt des Michael Pacher.
Gegen 1500



Holzfigur der Maria mit Kind. Tiroler Schule. Um 1510

zwei knieende Engel das Gewand (Taf. VI). Auch diese Figur ist tirolisch und vermutlich puster-talerischen Ursprungs, doch dürfte ihre Entstehungszeit in die Zeit von 1500—1510 fallen. Die Bewegung der Figur, die Behandlung des großzügig gerichteten Gewandes, der feine, mädchenhafte Ausdruck des Kopfes, weisen auf einen ersten Meister hin, der der Gruppe der Pacherschüler nahe steht, aber zum Beispiel Aßlinger wesentlich überlegen ist.

Die geschlossene Gruppe der Kreuzigung ging bei dieser Gelegenheit wieder in den Besitz des Bamberger Domkapitels über. Zwei weitere lebensgroße Figuren dürften möglicherweise ebenfalls aus dem Bamberger Dom stammen, diejenige eines Ecce homo und eines Josef von Arimathia, beide farbig, um 1700. Schließlich darf auch eine anmutige Büste, Marienbild, nach dem Gnadenbild des Klosters Wessobrunn gearbeitet, erwähnt werden, die jedenfalls in Mün-



Abb. 14 Holzbüste des hl. Jakobus (?) Schwäbisch. Um 1500

Die Veräußerung der obengenannten Dros'schen Sammlung, aus der die große Marienfigur um 1500 stammt, gab noch zur Erwerbung einiger großer Holzbildwerke späterer Zeit Veranlassung. Zunächst wurde hier eine überlebensgroße Figur Johannes des Täufers erworben, die mit Sicherheit als Arbeit des Justus Gießekher bezeichnet werden kann und in der Technik und Ausstattung mit der Skulpturengruppe absolut übereinstimmt, die Gießekher für den Bamberger Dom am Ende des 17. Jahrh. geschaffen hat.

chen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. entstanden ist.

Von kleineren Werken der Holzplastik wäre eine sehr feine Reliefbüste in Buchsholz, zweite Hälfte des 16. Jahrh., hier aufzuführen, und ebenso ein Buchsbaumrelief eines unbekannten Fürsten vom Ende des 18. Jahrh.

Der Sammlung von süddeutschen Metallbildwerken, der in letzten Jahren mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde, kamen in diesem Jahre zunächst zwei sehr interessante Bleiskulpturen

zu, auf Seepferden reitende Putten, die mit ziemlicher Sicherheit der Werkstätte Hans Vischers in Nürnberg zugewiesen werden dürfen, auf Grund der schlagenden Verwandtschaft mit den Skulpturen am Sockel des Nürnberger Apollobrunnens (Taf. VII). Das dritte Stück der Serie ging gleichzeitig in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg über. Als ebenso interessant und selten darf wohl ein zu einem Epitaph gehöriges Bronzelief einer Kreuzigung mit Maria und Johannes gelten, das wie die vorigen

an der Spitze ein Bild des 14. Jahrh., das möglicherweise sogar in die erste Hälfte desselben gehört. Das Bild ist mit Goldgrund und auf Holz gemalt und stellt Christus vor Pilatus dar (Abb. 15). Die Typen entsprechen ganz denen der Miniaturmalerei des 14. Jahrh. Vermutlich stammt dasselbe aus Oberösterreich oder Salzburg, wo im 14. Jahrh. Malschulen gewirkt haben, welche die eigentlichen bayerischen Schulen überwiegen. Oben wurde schon der acht Tafeln eines Flügelaltars, wahrscheinlich aus der Inn-Gegend, Erwähnung

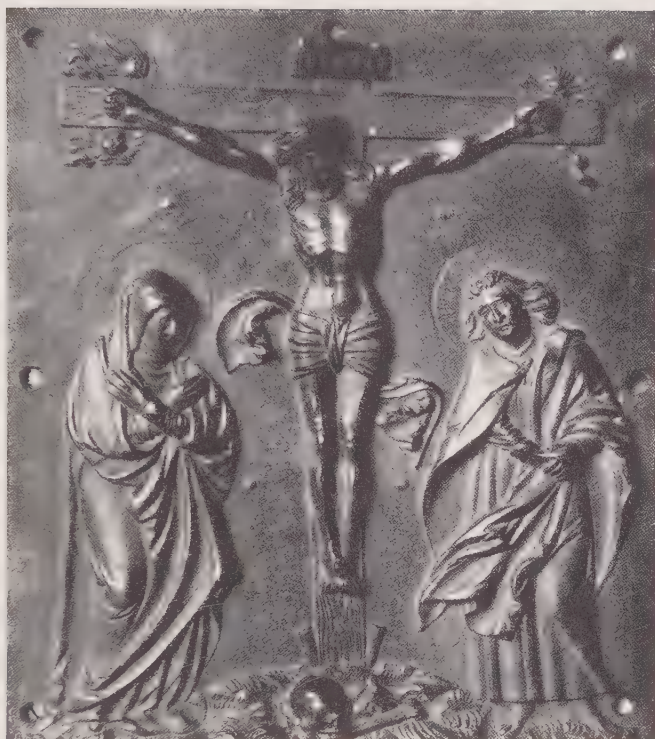


Abb. 15 Christus vor Pilatus. Salzburger Schule (?), Mitte des 14. Jahrhunderts

Stücke aus dem Münchner Kunsthandel erworben wurde; stilistisch gehört es am ehesten der altbayerisch-niederbayerischen Gruppe an, einem Stilverwandten oder vielleicht noch mehr einem Vorläufer des Hans Leinberger (Taf. VII). Aus späterer Zeit, etwa aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, kommt dazu noch eine allerdings etwas grobe Brunnenfigur aus Messing. Die noch wenig zahlreiche Sammlung süddeutscher Plaketten des 16. Jahrh. wurde durch zwei Stücke in Bronze und zwei in Blei vermehrt.

Von den Erwerbungen an Gemälden steht zeitlich

getan. In dem Zyklus sind zwei Hände zu unterscheiden. Sechs Bilder, fünf Darstellungen aus der Katharinenlegende (Abb. 16) und ein heiliger Hieronymus im Walde sind wesentlich besser als zwei Bilder der Marienlegende: Abschied Christi von seiner Mutter und Verkündigung. Die Bilder zeigen nahen Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Erzeugnissen der Donaueschule, ein feines Empfinden für Farbe und gute landschaftliche Behandlung, wenn sie auch in der gesamten Auffassung ihre provinzielle Herkunft nicht verleugnen können. Unter den Werken, die mehr kulturgeschichtliche Bedeutung besitzen, dürfen



Kreuzigung. Bronzerelief. Wohl niederbayerisch. Um 1520



Seepferde mit Putten. Bleigüsse aus der Werkstatt Hans Vischers. Um 1520

neun Ölbilder auf Leinwand nicht übergangen werden, die die Salzgewinnung in Traunstein darstellen, in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gemalt sind und bei der Aufhebung der Saline Traunsteins von der Generaldirektion der Berg- und Hüttenwerke dem Museum überwiesen worden sind.

Für die kunstgewerbliche Fachsammlungen wurde von Metallarbeiten eine kleinere Anzahl von Gegenständen erworben, von denen ein Rad-schloß von Georg Dax in München mit ausgezeichneter Gravierung von J. G. Stengel, um 1700 und ein außergewöhnlich gut erhaltenes Augsburger Schloß mit feinsten Ätzarbeit, 17. Jahrh., das Bedeutendste ist. Von den Stücken in Holz ist eine durch ihre ausgezeichnete Erhaltung hervorragende Folge von in Birkenholz gepreßten Dambrettstein, Nürnberger Fabrikats, um 1600, besonders bemerkenswert.

An diese Gruppe schließt sich ein komplett eingerichtetes Puppenhaus in drei Stockwerken, vermutlich Nürnberger Arbeit, an, das glücklich



Abb. 16 Enthauptung der hl. Katharina. Bayerische Innschule. Um 1520



Abb. 17 Emaillierter Fichtelberghumpen. Von 1713

eine bisher bestandene Lücke in der Abteilung für Kinderspielwaren ausfüllt. Dasselbe ist im wesentlichen alten Ursprungs, zum Teil aber von dem verstorbenen Professor Kunstmaler Harburger in München ergänzt und ausgebaut worden. Die Einrichtung gehört teils dem 17., teils dem 18. Jahrh. an. Das Puppenhaus wurde von den Hinterbliebenen des Herrn Professors Harburger in dankenswerter Weise dem Museum zum Geschenk gemacht.

Von kirchlichen Geräten ist ein Rauchmantel, Ende des 17. Jahrh., der angeblich aus dem Eichstätt Dom stammt, das Wichtigste. Der Stoff ist violette Seide mit Golddurchwirkung; die künstlerische Wirkung desselben beruht auf dem außerordentlich schönen Bortenwerk. Die Vermutung, daß es sich um italienisches Fabrikat handelt, dürfte nicht von der Hand zu weisen



Abb. 18 Fayenceplatte von Künersberg. Gegen 1750



Abb. 19 Fayencekrug. Süddeutsch. 18. Jahrh.

sein. Von Stoffmustern sind eine größere Reihe von Samten und Brokaten des 16. – 18. Jahrh. erworben worden.

Die weitaus bedeutendste Vermehrung unter den Fachsammlungen fanden aber unstreitig die Sammlungen von Keramik und Glas. Der im Jahre 1911 hinzugekommenen Stiftung von Oskar Tietz schlossen sich eine Anzahl von Erwerbungen, insbesondere auf der Versteigerung Parpart in Berlin an, wo vor allem noch fünf vorzügliche Emailgläser teils oberfränkischer, teils sächsischer Herkunft, sowie einige spätere nordböhmische Gläser erworben werden konnten (Taf. III und Abb. 17). Die Hafnerkeramik ist in den Neuerwerbungen durch ein ungewöhnlich großes Stück, oberösterreichisch, zweite Hälfte des 16. Jahrh., vertreten, das auf gelbgliasiertem Grunde weiße Ranken mit bunten Blumen zeigt, vorne in Relief die Kreuzigung Christi. Außer diesem ist nur ein ähnliches Stück in der bekannten Sammlung Dr. Figdors in Wien bekannt geworden. Besonders stark wurde die Sammlung der Fayenzen vermehrt, wozu mehrere in diesem Jahre stattgehabte Versteigerungen und im Anschluß an diese die seitens des Herrn Hofbankiers A. von Wassermann in Bamberg, des Herrn Max von Wassermann in Berlin, der Firma Hugo Helbing in München und des Antiquars Georg Kitzinger



Zwei Nürnberger und eine Bayreuther Fayenceplatte. 18. Jahrhundert



Terrine und Schüssel. Ansbacher Fayencen der sog. Grünen Familie.
Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

in München gemachten Stiftungen die Möglichkeit boten. Unter den rund 70 Nummern umfassenden Erwerbungen sind fast alle aus den dem heutigen Bayern angehörigen bekannten Fayencefabriken und auch die der naheliegenden Grenzgebiete vertreten. Besonders schöne Stücke wurden von der Fabrik Ansbach der Sammlung hinzugefügt, darunter eine große Anbiertplatte und aus demselben Service eine große Terrine mit Deckel der sogen. grünen

der Künersberger Fabrik (Abb. 18), ein charakteristisches Stück der kleinen Friedberger Manufaktur und einige ausgezeichnete Stücke von Göggingen, unter denen eine sehr große aus dem Schloß von Dillingen stammende Fayenceofenkachel das Wertvollste sein dürfte. Auch die Inn- und Salzachgegend, Tirol, Augsburg, Straßburg, Hanau, Amberg, Moosbach sind durch charakteristische Arbeiten vertreten (Abb. 19). Für die Einrichtung des Raumes 26b wurde



Abb. 20 Chinesengruppe. Nymphenburger Porzellangruppe von Bastelli. Um 1740

Familie (Taf. VIII). Auch die spätere Ansbacher blaue Ware und Fabrikate des späteren 18. Jahrh. dieser Fabrik konnten hinzugefügt werden. Von Nürnberg kamen unter anderem zwei besonders feine Teller in blauem Dekor hinzu (Taf. VIII), von Bayreuth ferner drei Stücke des braunen Steinzeugs mit Silberdekor, eine Anzahl kleinerer bezeichneter Stücke, dann eine Kollektion mit glatten und reliefiertem bunten Dekor. Von den schwäbischen Fabriken sind zu erwähnen einige hervorragende Proben

aus Südtirol ein grünglasierter Ofen mit Figurenkacheln aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts beschafft.

In der Porzellanabteilung galt die Aufmerksamkeit wie bisher vorzugsweise den Erzeugnissen der Manufaktur Nymphenburg und in zweiter Linie derjenigen von Ansbach. Von Nymphenburg wurde eine Platte mit zwei Tellern des sogen. Törringservices aus dem Ende des 18. Jahrh. erworben, drei vorzügliche Stücke aus der Chinesenfolge nach Modell von Bastelli, be-

malt (Abb. 20), sowie die Äpfelverkäuferin weiß, ebenfalls von Bastelli. Von Auliczekschen Modellen wurde die Gruppe eines Neptun, bemalt, zugeführt sowie vier weiße Putten, ferner eine Biskuit-Büste eines jugendlichen Fürsten, vermutlich Napoleon I. nach Melchior, Herr Kommerzienrat Steinharder schenkte weiter

Herrn Kommerzienrat Bäuml, dem unsere Sammlung Nymphenburger Porzellane schon so viele Zuweisungen verdankt. Von Ansbach wurden drei weiße Gruppen nach den Modellen, die für das Kabinett des Ansbacher Schlosses geschaffen wurden (Abb. 22), gekauft, sowie eine vorzüglich dekorierte Wandkonsole. Der spätesten Zeit ge-



Abb. 21 Spiegelrahmen. Nymphenburger Porzellanmanufaktur, Mitte des 18. Jahrh.

aus der Neureuther-Periode drei Tierfiguren und die bunt dekorierten Figuren eines Oberländers und einer Oberländerin. Das schönste Stück der Nymphenburger Manufaktur ist ein prachtvoller Wandspiegel, weiß mit blau, Goldverzierung und einer kleinen bemalten Vedute an der unteren Leiste (Abb. 21). Das prachtvolle Stück ist eine liebenswürdige Leihgabe von

hört eine Kaffee- und Milchkanne an, die, in blauem Relief auf weiß, berühmte Persönlichkeiten vom Anfang des 19. Jahrh. zur Darstellung bringen.

Eine nicht unbedeutende Rolle unter den Neuerwerbungen spielten diejenigen, die für die Abteilung der bauerlichen Altertümer gemacht wurde. Das schon in den vergangenen Jahren

begonnene Werk des Ausbaues der bäuerlichen Sammlungen, in denen bisher im wesentlichen nur Oberbayern und die angrenzenden österreichischen Bezirke vertreten waren, wurde auf dem Gesamtgebiet des heutigen Königreichs Bayern mit Erfolg weiter geführt. Nachdem im vorigen Jahre ein vollkommenes schwäbisches Zimmer erworben worden war, wurde den in der-

geschmackvolle und echt volkstümliche Behandlung auszeichnen, erworben. Neben Möbeln wurde auch der Erwerbung von bäuerlichen Gebrauchsgegenständen aus dem Gebiete der Keramik, des Glases und des Zinnes fortdauernde Aufmerksamkeit geschenkt. Leider kann vorläufig von den mannigfachen Erwerbungen der letzten Jahre bloß ein kleiner Teil dem Publikum vorgeführt werden.

Die Krippensammlung des Bayerischen Nationalmuseums, die einzigartige Schöpfung des Ehrenkonservators des Museums, Herrn Kommerzienrats Max Schmederer in München, erfuhr im Jahre 1912 ebenfalls eine sehr namhafte Bereicherung und Erweiterung. Neben einer hervorragenden Krippendarstellung Münchener Arbeit, die in Raum III Aufstellung fand, und einem neuen Neapolitaner Tableau in Raum VII der Krippensammlung, wurden die Räume VIII bis X vollständig neu aufgestellt und mit vorwiegend neuem Inhalt, der neapolitanischen Krippenkunst des 18. Jhdts. entstammend, versehen. Die bewährte Kunst Max Schmederers im Aufbau des malerischen Materials kann auch bei dieser letzten Vermehrung der weltberühmten Sammlung glänzend zum Ausdruck.

Dass auch im Jahre 1912 die Neuerwerbungen wesentlich über den Rahmen der etatsmässigen Mittel des Museums hinaus betätigt werden konnten, war in erster Linie durch erhebliche Zuschüsse der königlichen Staatsregierung ermöglicht, wofür auch an dieser Stelle der ehrerbietigste Dank ausgesprochen sei. Aber auch der private Stiftersinn zeigte sich, wie seit einigen Jahren, in dankenswertester Weise. Neben den im Vorstehenden schon angeführten Geschenkgütern darf hier in erster Linie Herr kgl. Hofrat Sigmund Röhrer in Schondorf genannt werden.

DIE ERWERBUNGEN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG IM JAHRE 1911

VON HEINRICH PALLMANN

Von den Erwerbungen des Jahres 1911 sind zu erwähnen:

1. An Zeichnungen verstorbener Künstler:

Andreas Achenbach, Strandszene. Aquarell 1841.

Wilhelm Dürr, drei Federzeichnungen: Schlummerlied.



Abb. 22 Liebespaar. Ansbacher Porzellangruppe. Mitte des 18. Jahrh.

selben Zeit gekauften unter- und mittelfränkischen Möbeln noch eine Reihe weiterer solcher angefügt, so daß begründete Aussicht besteht, auch für diese bayerischen Kreise in Bälde vollständige Zimmer einrichten zu können. Außerdem wurde eine Serie von bäuerlichen Möbeln vom Ende des 18. Jahrh. aus der Saalfeldener Gegend, die sich durch besonders

Der Klostergärtner.

Das Muttersöhnchen.

Franz Hüntel, Segelboote. Aquarell.

Andreas Schelfhout, Landschaft. Aquarell.

Moritz von Schwind, Brunnenfigur.

Weißgehöhte Feder- und Tuschzeichnung.

Franz Widmann, 29 Zeichnungen und Aquarelle aus dem Nachlasse des Künstlers.

Ludwig Willroder, 16 Zeichnungen und Aquarelle aus dem Nachlasse des Künstlers.

2. An Zeichnungen lebender Künstler:

Julius Diez

Neptun und Venus. Zwei Gouachen. Entwürfe für die Mosaikbilder im neuen Kurhaus zu Wiesbaden. — Sechs Aktzeichnungen in Kohle und Rotstift.

Hermann Groeber, weiblicher Akt. Kreidezeichnung.

Gabriel Hackl, 18 Studien und Skizzen. Bleistift-, Kreide- und Rötelzeichnungen.

Karl Hartmann, 6 Studien und Akte. Kreide-, Kohle- und Rötelzeichnungen.

Gustav Kampmann, vier landschaftliche Kohlezeichnungen.

Eugen Kirchner, sechs figürliche und landschaftliche Studien. Bleistiftzeichnungen.

Christian Landenberger, Studie eines Geigers. Kohlezeichnung.

René Reinicke, 14 Studien und Skizzen. Kreidezeichnungen.

Fritz Voellmy, Studie aus Oldenburg. Bleistiftzeichnung.

Die Weser bei Vegesack. Kreidezeichnung.

Joseph Watter, 19 Bleistiftzeichnungen.

Heinrich von Zügel, drei Kohlezeichnungen:

Bauer, zwei Ochsen führend.

Ruhende Schafherde.

Zwei Ackergäule in Landschaft mit reitendem Bauer.

3. An graphischen Arbeiten deutscher Künstler:

Wilhelm Leibl, Lesende Bauernfrau. Radierung 1874.

Franz Graf von Pocci, Abschiedsszene aus Don Juan. Radierung. H. 183.

Moritz von Schwind, Der Bärenzwinger. Holzschnitt.

Paul Bürck, sechs Radierungen:

Hessisches Bergdorf.

Bergdorf in den Alpen.

Oberbayerische Ebene.

Heuernte in Holstein

Erinnerung.

Cinque torre.

Louis Corinth, Mutter, ihr Kind stillend. Radierung auf weichem Grunde.

Hermann Gattiker:

Gewitterregen. Aquatinta.

An der Riviera. Radierung.

Fels mit Schafherde. Radierung.

Wolkenschatten. Radierung.

Leopold Graf von Kalkreuth:

Heimkehrende Feldarbeiter. Radierung.

Arbeiter beim Vespere. Radierung.

Max Klinger:

Kopf Felix Königs auf dem Totenbette. Schabkunst.

Ehrendiplom für Dr. Märcker. Radierung und Aquatinta.

Emil Orlik:

Bildnis Max von Gomperz'. Radierung.

Bildnis Ernst Häckels. Radierung.

Anton Rausch, vier Radierungen:

Grablegung

Das Feldkreuz.

Landschaft in der Rhön.

Aus dem Münchener Hofbräuhaus.

Anton Samz:

Am Gerner Kanal. Radierung.

Frauenkopf. Schabkunst.

Max Slevogt:

Schwarze Szenen. Sechs Radierversuche.

Joseph Uhl, fünf Radierungen:

Nackter Knabe, von hinten gesehen.

Bildnis Martin Greifs, Kniestück sitzend.

Mädchenbildnis.

Ahasver.

Der Reiche.

Fritz Voellmy:

Rheinhafen. Radierung.

Aus Colmar. Radierung.

Walter Ziegler, zwei Radierungen mit Tonplatten:

Blattschuß.

Stichschuß.

Walter Klemm, acht Farbenholzschnitte:

Lachmöven.

Kleiber.

Blaumeisen.

Ziehende Störche.

Hasen.

Mondaufgang.

Eisplatz.

Regenlandschaft.

Emil Orlik, zwei Holzschnitte:

Brustbild Ferdinand Hodlers.

Weibliche Figur. (Alt Wien.)

Hanns Fechner, eigenhändige Lithographie:
Bildnis des Dichters Wilhelm Raabe.

Carlos Grethe, im Hafen. Farbiger Stein-
druck.

4. An graphischen Arbeiten außerdeut- scher Künstler:

Francisco de Goya, zwei Radierungen:
Der Mann und die Frau auf der Schaukel.

Jean François Millet, die Aehrenleserinnen.
Radierung.

Toulouse Lautrec, acht lithographierte Titel-
blätter.

Albert Besnard, zwei Radierungen:
Gesellschaftsszene.
Leben und Tod.

Frank Brangwyn:
Vor der Schenke. Radierung.

Gustave Adolphe Hoffmann, sechs Radie-
rungen:

Twilight

After the storm

Home of an artist

Twilight

New England Hills Rockville Conn.

The star and the brook.

Peter Ilstett:

Ingeborg. Schabkunstblatt in drei Farbtönen.

5. An illustrierten Werken:

Bell, Karl Friedrich. Die sieben Lasterteufel.
Wien 1910. Fol.

Ubbelohde, Otto. Sieben Radierungen zum
Eisenhans, Märchen aus der Sammlung der
Brüder Grimm. Gießen 1910. Gr. Fol.

Francisco de Goya. La Tauromachie. 3. édi-
tion Paris s. d. qu. Fol.

Haenel, Erich. Der sächsischen Kurfürsten
Turnierbücher. Frankfurt a. M. 1910. qu. Fol.

Die Handzeichnungen Hans Holbeins des
Jüngeren, herausgegeben von Paul Ganz. Ber-
lin 1911. gr. Fol. Lfg. 1 u. ff.

Handzeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahr-
hunderts aus der Sammlung Cichorius im K.
Kupferstichkabinett zu Dresden. Herausge-
geben von J. L. Sponsel. Dresden 1911. Fol.

Ingres, J. A. D. Les portraits dessinés, publ.
par Henry Lapauze. Paris 1903. Fol.

Kugler, Franz. Geschichte Friedrichs des
Großen mit Holzschnitten nach Zeichnungen
von Adolph Menzel. Leipzig 1841. 8°.

Larsson, Carl. Laßt Licht hinein. Mit far-
bigen Rasterdrucken. Leipzig und Stockholm
1911. qu. Fol.

Lemberger, Ernst. Meisterminiaturen aus
fünf Jahrhunderten. Mit farbigen Netzätzungen.
Stuttgart 1911. 8°.

Leonardo da Vincis Handzeichnungen. Nach-
bildungen in Lichtdruck. Dornach i. Els.
1911. Fol.

Liebermann, Max. Holländisches Skizzen-
buch. Herausgegeben von Oskar Bie. Berlin
1911. qu. 4°.

Menzel, Adolph von. Das Kinderleben. Fak-
simile-Ausgabe. Leipzig 1910. Fol.

Preetorius, Emil. Zehn Blätter lithogra-
phischer Originalzeichnungen. Leipzig 1911.
Fol.

Publikationen der „Föreningen for Grafisk
Konst 1905—1910.“ Stockholm. Fol. Mit
den Beilagen: Rembrandts Zeichnungen im
Nationalmuseum zu Stockholm und Zeich-
nungen von Johann Tobias Sergel.

Ludwig Richter-Album. 2 Bände. Leipzig
1848/51. 4°.

Stolterfoth, Adelheid von. The Rhenisch
Minstrel. Frankfurt 1835. qu. 4°. Mit Litho-
graphien von J. Fr. Dielmann nach Alfred
Rethel.

Zeichnungen aus dem Besitze der National-
galerie, herausgegeben von Ludwig Justi. Mi-
n-Lichtdrucktafeln. Berlin 1911. Fol. Liefg. 1 u. ff.

6. An Geschenken sind zu verzeichnen:

A. Zeichnungen.

Von Fräulein Marie Schnorr von Carols-
feld, Dresden:

12 Bleistift-Federzeichnungen und Aquarelle
von Michael Echter, Eichholzer, Fr. Gießmann,
Gustav Jaeger, Gustav König, Augustin Palme,
Ludwig Schaller, Alexander Straehuber, Max
Widmann.

Von Herrn Kustos Max Bernatz, hier:

Innere der hl. Grabeskirche zu Jerusalem.
Aquarell von Johann Martin Bernatz.

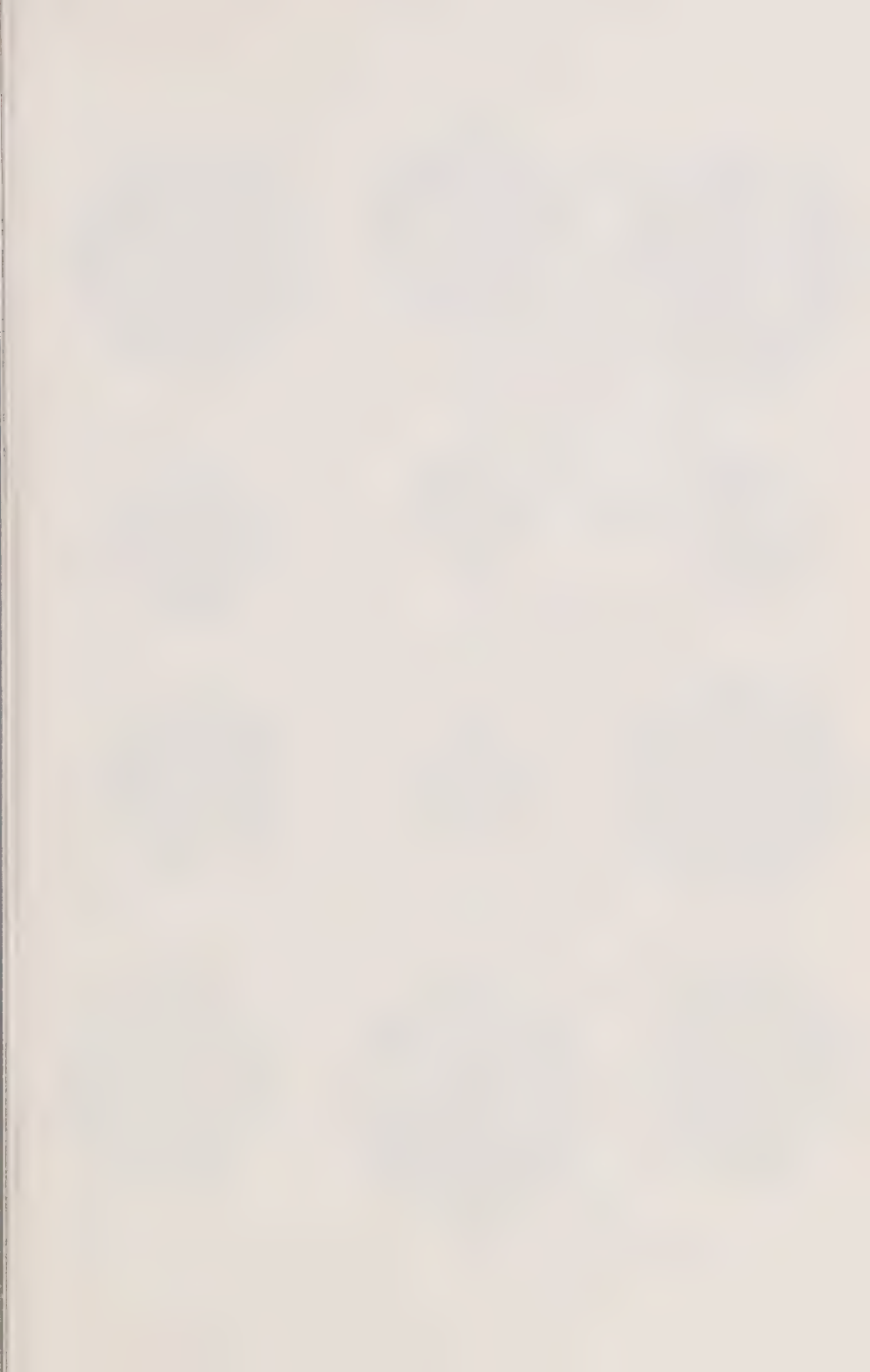
Von Herrn Dr. Robert von Ritter, hier:

Bildnis des Königs Philipp IV. von Spanien,
ganze Figur, stehend. Federzeichnung eines
spanischen Künstlers aus der ersten Hälfte
des 17. Jahrhunderts.

Von Herrn Hofverleger Georg Wilhelm Diet-
rich, hier:

16 Federzeichnungen von Professor Anton
Hoffmann, hier.

- Von Herrn Professor Eugen Kirchner, hier
Zwei Figurenstudien. Eigenhändige Bleistift-
zeichnung.
- Von Herrn Professor Leo Samberger, hier:
Lebensgroßes Brustbildnis des verstorbenen
Professors August Holmberg. Eigenhändige
Kohlezeichnung.
- Von Herrn Akademiestudienrat Heinrich von
Zügel, hier:
Zwei grasende Kühe mit stehendem Bauer
Eigenhändige Kohlezeichnung.
- B. Kunstblätter:
- Von Herrn Hugo Reisinger in New-York:
Barthel Beham, Titus Grachus. Pauli 24.
Hans Sebald Beham, Adam sitzend. Pauli 1.
" " " Christuskopf mit Dornen-
krone. Pauli 29.
Cimon und Pero. Pauli 78.
Der sitzende Hirte. Pauli 217.
Drei Kapitelle B. 256.
Lukas Cranach, Die heilige Barbara, Holz-
schnitt B. 69.
Albrecht Dürer, Holzschnitte:
Die Geißelung Christi. B. 8. Probedruck.
Die Kreuztragung B. 10. Ebenso.
Die Beweinung des Leichnams Christi. B. 12.
Ebenso.
Die Geburt Mariä. B. 80. Ebenso.
Die heilige Jungfrau, von Engeln und Heiligen
verehrt. B. 95. Ebenso.
Der heilige Hieronymus in der Höhle 1512.
B. 113. Erster Zustand.
Die heilige Maria von Aegypten. B. 121.
Die heilige Dreieinigkeit. B. 122.
Die Enthauptung Johannis B. 125.
Die Säule. B. 129.
Der Reiter und der Fußknecht. B. 131.
Die Steinigung des heiligen Stephanus. P. 256.
- Von Herrn W. Hergl, hier:
30 Initialen von Franz Graf von Pocci. Stahl-
ätzungen.
- Von Herrn Dr. Eduard Widmann, hier:
Sechs Ex libris von Franz Widmann.
- Von Frau Marie Zimmermann, hier:
36 Radierungen und Algraphien von der Hand
ihres verstorbenen Mannes Alfred Zimmer-
mann.
- Von Herrn Walter Zimmermann, hier:
18 Radierungen von Professor Ernst Zimmer-
mann.
- Von Herrn Dr. Hans Stöcklein, hier:
Vier Plakate nach Zeichnungen von Thomas
Theodor Heine und R. Teschner.
- Von Herrn Gustav Kampmann, Grötzingen
i. Baden: Elf Lithographien und eine Radie-
rung. Eigenhändige Arbeiten.
- Von Herrn Dr. Joseph Kern in Berlin:
Vier eigenhändige Radierungen:
- Von Herrn Professor Eugen Kirchner, hier:
Sechs eigenhändige Radierungen.
- Von Fräulein Margarethe Plesch in Stettin:
Zwei farbige Lithographien: Ruderboote am
Landungssteg und Segelboothafen. Eigenhän-
dige Arbeiten.
- Von Joseph Brakls moderner Kunsthandlung
hier:
Walther Püttner, Kopie nach Rembrandts Mann
mit Halskette und Kreuz. B. 261. Radierung.
- C. Bücher:
- Von Herrn Dr. E. W. Bredt, hier:
Sonderabdruck aus dem Archiv für Buch-
gewerbe II, Halbjahr 1911: Bredt, E. W. Das
Buch als technisch-künstlerische Schöpfung.
3 Vorträge. Leipzig 4°.
- Von Herrn Dr. Hermann Konnerth, hier:
Konnerth, Hermann. Die Kunsttheorie Con-
rad Fiedlers. München und Leipzig 1909. 8°
- Von Herrn Lucidus Diefenbach, hier:
Diefenbach, Karl Wilhelm. Per aspera ad
astra. 2. Auflage. Capri 1907. 8°.
- Von der Direktion der Kaiserl. Gemälde-
Galerie in St. Petersburg:
Somof A. Catalogue de la galerie des tableaux
de l'Ermitage imperial. 3 vols. St. Petersburg
1901—1909. 8°.
- Von Frau Emma Meiner in Leipzig:
Die Gemäldesammlung von Emil Meiner in
Leipzig. Mit zahlreichen Abbildungen. Leipzig
1911. Fol.
- Von Herrn Dr. Hans Helmolt in Bremen:
Gawalowski, Karl W. Karl Lacher, Aufsätze
und künstlerische Arbeiten. Mit Abbildungen.
Graz 1911. 8°.
- Von Herrn Karl Kuhn, Kunstverleger hier:
Brunschwig, Hieronymus. Das Buch der Chi-
rurgie. Straßburg 1492. Faksimile-Ausgabe,
herausgegeben von Gustav Klein, München
1911. 8°.
- Von Herrn Burger-Mühlfeld in Augsburg:
Burger-Mühlfeld, Graphische Motive. 25 Ta-
feln in farbiger Lithographie. Augsburg 1911.
Fol.
- Von Herrn Buchhändler Karl W. Hierse-
mann in Leipzig:
Burgkmair, Hans, des Jüngeren. Turnierbuch
von 1529. Faksimile-Ausgabe, herausgegeben





mit erläuterndem Texte von Heinrich Pallmann. Leipzig 1910. gr. Fol.

Von Herrn R. Piper & Ca. Verlagsbuchhandlung hier:

Hausenstein, Wilhelm. Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. Mit 150 Abbildungen. München 1911. 8°.

Von Herrn Hofverleger Georg W. Dietrich, hier:

Franz Pöckl und Dreher, Konrad. Kunterbunt. München 1910. 8°.

MÜNZKABINETT

ERWERBUNGSBERICHT VON 1912

VON GEORG HABICH

IV.¹⁾

Wittelsbacher Medaillen. Tafel A

So sehr es die Sammlungsleitung seit altersher sich angelegen sein läßt, die Münzen- und Medaillenreihen des bayerischen Königshauses bei jeder sich bietenden Kaufgelegenheit zu vervollständigen, so weisen doch manche Fächer dieser Abteilung noch Lücken auf. Durch Erwerbung einer Kollektion von Wittelsbachischen Medaillen des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich unter günstigen Bedingungen vollzog, konnte diese glänzende Serie unseres Kabinetts mit einem Schlage aufs erfreulichste bereichert werden. Wichtige Stücke, die bisher nur in Nachgüssen oder sonst minderwertigen Exemplaren vorlagen, sind nun durch gute Originale ersetzt, andere, die ganz fehlten und nur in Gipsabgüssen figurierten, sind neu hinzugekommen. So war die älteste bayerische Medaille, die überhaupt existiert, der Schautaler Herzog Albrechts IV. von 1507 (s. Taf. Nr. 3) bislang nur in Gestalt eines späteren Abschlags vertreten, der einen Stempelriß aufweist. Das vorliegende Silberexemplar ist eine von den ganz wenigen bekannten Originalprägungen, die wir von dieser Inkunabel der deutschen Medaillenkunst besitzen. Das Stück ist in Anlehnung an eine Schaumünze Kaiser Maximilians I., Albrechts Schwager, vermutlich von dem Stempelschneider Konrad Eber gefertigt.

Eine längst schmerzlich empfundene Lücke wurde durch die prächtige Schaumünze Herzog Lud-

wigs X. von Landshut (Tafel Nr. 2) ausgefüllt, wohl die vornehmste und stolzeste Medaille der ganzen Fürstenreihe, bisher nur in einem stark nachgeschnittenen Exemplar vertreten. Die Arbeit ist zweifellos nürnbergisch, der Meister jedoch unbekannt. Die Auffassung deutet in die Richtung des Barthel Beham, der den stattlichen Landshuter des öfteren porträtiert hat²⁾ und auch zu der vorliegenden Medaille recht wohl die Visierung geliefert haben könnte. Ludwigs Vorliebe für das großartige Wesen der Renaissance spricht sich auch in dem kleinen Schaustück aus, das italienische Fürstennoblesse mit deutscher Würde aufs glücklichste verbindet. Nürnberger Arbeiten sind auch Nr. 4 und 6, kleinere Ableger der großen Medaille, die als Varianten die vorhandenen Bestände komplettieren. Nr. 6 zeigt auf der Rückseite eine leichtfüßig dahinschreitende Bavaria, die auf ein italienisches Plakettenmotiv von Valerio Belli zurückgeht.

Als ein Hauptstück nennen wir dann einen als „Kleinod“ gefaßten goldenen Schaufennig Herzog Albrechts von Leuchtenberg, des Bruders Kurfürst Maximilians I. (Taf. Nr. 5 und 5a). Das köstliche Stück, das bisher nur in einem Bleiabschlag bekannt war, ist ein kleines Meisterwerk der Prägekunst. Unversehrt erhalten, zeigt es die ganze Finesse, der die Stempelschneidekunst am bayerischen Hofe im Anfang des XVII. Jahrhunderts fähig war. Nicht minder reizvoll ist die in feinsten Goldschmiedearbeit ausgeführte Einfassung. Ein in Gold ziselirtes, mit smaragdgrünem Email geschmücktes Laubkränzlein, das auf Vorder- und Rückseite je mit vier in Gold gefaßten Tafelsteinen besetzt ist, bildet den Rahmen. Unten ist ein in schwarzemailirtes Gold gefaßter, einfach fazettierter Diamant angehängt. Die schöne Farbe des gediegenen Goldes zusammen mit dem sparsam verwendeten Email und den blitzenden Steinen macht den brillantesten Effekt, den die Abbildung freilich nicht ahnen läßt. Den repräsentativen Geist der Epoche atmet ebenso das kleine Münzbild, das den Herzog, den glänzendsten Kavalier am strengen Hofe seines Bruders, im spanischen Hofkleid mit breitem Spitzenkragen wie

¹⁾ Vgl. die früheren Erwerbsberichte, Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1909 S. 98 mit drei Tafeln; 1910 S. 131 mit 3 Tafeln; 1911 S. 294 mit 4 Tafeln.

Kunstjahrbuch 1912, II

²⁾ Ein gutes Porträt, unerkant in Galerie Liechtenstein in Wien, dazu als Gegenstück Herzog Wilhelm IV. von Bayern. „Aus dem fürstlichen Schlosse Eisgrub“ (Bode, Galerie Liechtenstein S. 126).

dergibt. Ganz im Zeitgeist hält sich auch die von religiöser Schwärmerei erfüllte Allegorie auf der Rückseite der Medaille: ein Ertrinkender im wogenden Meere streckt hilfesuchend den Arm nach oben, von wo sich ihm aus Wolken Gottes Hand entgegenstreckt: PORRIGES DEXTERAM OPERI MANUUM TVARUM.

Als Urheber des Modells zu der Medaille haben wir den Bildhauer Alessandro Abondio anzusprechen, den damals bevorzugten Hofmedailleur in München. In Stahl übertragen hat das Wachsmo-
dell vermutlich der Münzstempelschneider Paul Zeggin, dessen leichte Hand man namentlich im Kostümlichen erkennt. Ein derartiges Zusammenarbeiten von Bildhauer und Medailleur, heutzutage als „unkünstlerisch“ verschrien, ist in der damaligen Zeit nichts Ungewöhnliches, und manche Produkte solchen gemeinschaftlichen Wirkens von Künstlern und Technikern gehören zu den feinsten Blüten der Stempel-schneidekunst. Ein Zeugnis für Zeggins Verhältnisse zu den Abondios bildet ein in der Graphischen Sammlung (Halsmsche Sammlung Bd. II, 34) aufbewahrte Rötelszeichnung von seiner Hand nach der bekannten Venus-Plakette des älteren Abondio, die ihrerseits wieder auf Dürersche Motive zurückgeht.

Eine selbständige und darum mit den Namensinitialen signierte Arbeit des genannten Zeggin ist die Medaille auf die Kurfürstin Maria Anna, zweite Gemahlin Maximilians I. (Nr. 8), gleichfalls ein Prägestück in Gold. Die Fürstin erscheint in Witwentracht. Von einer in unserem Kabinett bereits vorhandenen Medaille unterscheidet sich das neuerworbene Stück durch die Titulatur, worin die Bezeichnung *tutrix* durch *archiducissa Austriae* ersetzt ist. Die Medaille ist, hieraus zu schließen, nach der Volljährigkeitserklärung ihres Sohnes, des Kurfürsten Ferdinand Maria 1654 geschlagen.

Technisch wohl die hervorragendste Arbeit des genannten, mit bemerkenswert sicherem Stilgefühl arbeitenden Stahlschneiders ist die zierliche und reiche Medaille Kurfürst Ferdinand Marias und seiner Gemahlin Henriette Adelheid Nr. 7, ebenfalls signiert. Der ungemein exakte, fein-lineare Schnitt ist sichtlich auf Goldprägung berechnet; auch die reizvolle Wappenseite läßt dies erkennen. Es war daher erfreulich, das bisher nur in vergoldetem Silber vorhandene Stück durch ein Original aus Dukaten-gold von schönster Erhaltung, über 25 Gr. schwer, ersetzen zu können.

Stammen die aufgezählten Stücke sämtlich aus Privatbesitz, so ging die schöne Medaille des Kurfürsten Otto Heinrich von der Pfalz No. 1 durch Tausch aus dem National-Museum an das Kabinett über. 1527 entstanden, gehört sie dem Stil und der Zeit nach zu den besten Erzeugnissen der Nürnberger Schule, als deren Haupt und Meister Ludwig Krug genannt wird.

Als ein charakteristisches Beispiel für das unter französischem Einfluß verfeinerte Barock in der Medaillenkunst, Mitte des XVII. Jahrhunderts, kann die Medaille auf Pfalzgraf Christian August von Sulzbach gelten: Nr. 9 u. 9a. Das flüssig in Wachs bossierte Brustbild ist in der Mache nicht ohne Reiz; ebensowenig die Kehrseite der Medaille, die den Pfalzgraf porträtähnlich im Gewand des Pilgers zu Boden gesunken darstellt, während eine aus Wolken ragende Hand ihn aufrichtet. Die Darstellung bezieht sich offenbar auf seine 1655 erfolgte Konversion zum Katholizismus. Zu der Medaille existiert ein von derselben Hand herrührendes Gegenstück, das Erman (vgl. Domanig D. Medaille Nr. 316) dem Bart. Braun zuschreibt. Indes spricht der sehr ausgeprägte Stil vielmehr deutlich für dessen Lehrer und Schwiegervater, den ausgezeichneten Wachsbossierer Georg Pfründt, der in Flachslanden bei Windsheim geboren, mit Unterstützung eines Herrn von Crailsheim zu Leonhard Kern nach Nürnberg in die Lehre kam, später bei Warin in Paris sich als Medailleur ausbildete, dann in Nürnberg lebte und vorwiegend für die süddeutschen Höfe tätig war.

Bereits kurz erwähnt im vorjährigen Berichte war die große goldene Schaumünze, die hier als Nr. 10 in Abbildung erscheint; das zweite bekannte Exemplar einer talerförmigen Medaille, die zu Ehren der Herzogin Anna, Witwe Albrechts V. von Bayern, 1580 geprägt wurde. Der Stempel der Rückseite mit dem *Salvator Mundi*, die Schlange zertretend, ist schon 1565 für eine Medaille Albrechts V. geschnitten und bezieht sich vermutlich auf die Einführung der Gegenreformation. Hier ist dieser Stempel mit einer neuen Kehrseite verbunden, die in reicher heraldischer Komposition das Wappen von Bayern und den österreichischen Bindenschild, das Familienwappen der Herzogin-Mutter vereinigt.

Mittelalter- und neuzeitliche Münzen

Besonders ergiebig war im verflossenen Jahr der Zuwachs an mittelalterlichen Münzen, worüber, wie früher, in den Mitteilungen der

Bayer. Num. Gesellschaft 1913 ein gesonderter Bericht erstattet wird. Wir heben hervor: 30 Mittelaltermünzen aus der Zeit der Karolinger, der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit, aus der Sammlung P. Joseph in Frankfurt a. M.; seltener Würzburger Denar um 1100; Pfälzer Halbbrakteat um 1180; Reitergroschen des Balduin d'Avesnes (Herrschaft Beaumont) XIV. Jahrh.: 55 diverse, vorwiegend thüringisch-fränkische Mittelaltermünzen; Wilhelm III. von Sachsen-Thüringen, Groschen mit der Jahreszahl 1457 (eines der drei bekannten Exemplare); Lübeck; „platter Pfennig“ um 1370, Quedlinburg, Aebtissin Beatrix (um 1150), Brakteat; unedierter Denar des Markgrafen Heinrich von Stade um 980; Bayern-Regensburg, höchst seltener, bisher nur aus der Literatur des XVIII. Jahrhunderts (Widmer, Domus Wittelsbach T. 59) bekannter, dann verschollener Denar Herzogs Berthold (938–947) aus dem Hause Schyren; seltener Denar Bischof Einhard von Würzburg (1088–1104); Wilhelm IV. von Holland, höchst seltener Gertraudenberger Turnose; Grafschaft s'Heerenberg, seltener Groschen; Klippe des Bischofs Vitus von Bamberg (1574); ferner Hildesheim, Bischof Ferdinand von Bayern, seltener Taler ohne Jahreszahl; desgl. Kurfürst Maximilian I., Oberpfälzer Taler von großer Seltenheit; Lütticher Dukaten Bischofs Ferdinands von Bayern; Pfalz, Ludwig V., Oberpfälzer Schilling von 1512; ferner Siebenbürgen, Dukat von 1592; fünf Thüringische Kippermünzen usw.; endlich 300 Jetons des 17. und 18. Jahrhunderts Nürnberger, französischer und belgischer Fabrik.

Funde

Aus einem in Stadtsteinach gemachten Fund wurden mehrere Stücke: Halbtaler, Groschen und Batzen aus der Zeit um 1525 kostenlos erworben. Ein in Belzheim bei Nördlingen gehobener Schatz von ca. 15000 Hellern des 14. Jahrhunderts, der über den Geldumlauf und die Chronologie der Hellerprägung in Franken und Schwaben neues Licht verbreitet, wurde im ganzen angekauft, und 2200 Stück daraus den Beständen des Kabinetts eingereiht. Aus einem Groschenfund in Hohenstadt, Bez.-Amt Hersbruck wurde eine Auswahl von 10 Stück, darunter Schilling Albrechts von Brandenburg, erworben.

Über den sonstigen mannigfachen Zuwachs des verfloßenen Jahres 1912, der namentlich auch

auf dem Gebiete der antiken Münzkunde manches wichtige Stück aufzuweisen hat, wird bei späterer Gelegenheit zu berichten sein. Einstweilen mag die folgende Tabelle einen Überblick geben:

Antike Münzen	44 Stück
Antike Gemmen	4 „
Mittelalter- u. neuzeitl. Münzen	801 „
Medaillen des 15.—18. Jahrh.	17 „
Moderne Medaillen	48 „
Varia	344 „
Funde	15303 „
Summa:	16561 Stück

ANTHROPOLOGISCH-PRÄHISTORISCHE STAATSSAMMLUNG

Es kann nicht Aufgabe der nachstehenden Ausführungen sein, alle Zugänge der anthropologisch-prähistorischen Staatssammlung seit dem Erscheinen des letzten Berichtes erwähnen zu wollen. Einerseits würden schon stoffliche Gründe hemmend auftreten — umfassen die Neuerwerbungen doch über 3500 Einzelnummern —, andererseits dürften viele der Objekte nicht wohl mit den Intensionen des „Jahrbuches“ in Einklang gebracht werden können. Es soll darum aus der Gesamtserie der Zugänge nur eine kleine Reihe von Einzelobjekten oder Fundgruppen hervorgehoben werden, die wegen der Art ihrer Durchbildung, wegen ihres vorzüglichen Erhaltungszustandes, ihrer typologischen Wertung oder wegen der durch sie eröffneten Perspektiven besondre Beachtung verdienen.

Ein im Vorkommen und in der Erhaltung seltenes Stück, eine Bronzescheibennadel, (Abbildung 1a) entnahm die prähistorische Staatssammlung einem Hockergrabe vom Übergang der jüngeren Steinzeit zur Metallzeit im Garten von Dr. Engelsperger, Geiselsberg bei München. Das breite Blatt der großen Nadel ist oben eingeroht und auf der Oberseite durch eingepunzte Querlinien belebt, welche von den Dreiecksreihen des sog. „Wolfszahns“, zum Teil mit Strichfüllung versehen, begleitet sind. Eine Rudernadel der ältesten Bronzezeit aus Heroldingen, Bez.-A. Nördlingen, zeigt eine entfernt ähnliche Punzierung in Form von schmalen Querbändern und Wolfszahnmotiv mit reichlicher Strichfüllung. Die zugehörige, interessante Keramik erschöpft sich in der Form kleiner, rohgearbeiteter, gehenkelter oder warzentragender, weitmundiger Tonkrüge.

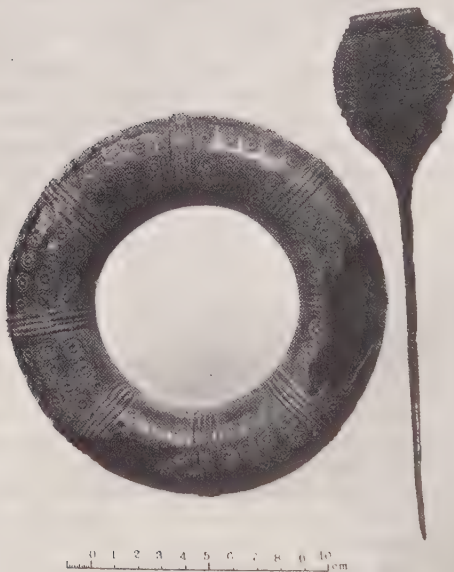
Ein stattliches Bronzebeil vom Typ der Rand-
 äxte aus einem Grabhügel mit Bestattung in Art
 der liegenden Hocker bei Lochham, Bez.-A.
 München, formt mit geringer Modifikation das
 Steinbeil in Metall nach. Ein weiteres Beil aus
 einem Hügel der gleichen Gruppe ist eine etwas
 entwickeltere Form. Die übrigen Hügelgräber
 dieser Gruppe lieferten eine kleine Serie
 von Gewandnadeln der verschiedensten Art,
 teils mit durchbohrten Scheibenköpfen, teils

Periode der älteren Bronzezeit, gefunden in
 Karlstein, Bez.-A. Berchtesgaden, leitet von den
 skizzierten Formen zu den entwickelteren der
 jüngeren Bronzezeit über. Eine seltene Kon-
 statierung, nämlich die Anfertigung von Bronze-
 schmuck für Kinder, gestattete der Befund
 bei Abtragung eines scheinbar zerstörten Grab-
 hügels in der Flur von Untermenzing, B.-A.
 München. Das Skelett eines etwa 10jährigen
 Kindes trug an Bronzeschmuck einen feinen
 Ohrhring, einen äußerst zierlichen Doppel-
 spiralfingerring, ein schmales Stollen-
 armband und eine tordierte, oben
 breitgehämmerte und ösenartig einge-
 rollte Gewandnadel.

Eine prächtige Garnitur (Abbildung 2,
 Grabgarnitur aus Aying, Bez.-A. Mün-
 chen. Klischee zur Verfügung gestellt
 vom Verlage des „Bayerland“) aus
 der ersten Periode der jünge-
 ren Bronzezeit barg ein verschleif-
 tes Hügelgrab bei Aying, Bez.-A. Mün-
 chen, in sich. Der Griff des Bronzes-
 chwertes ist nicht achteckig; drei
 fortlaufende Spiralen beleben jederseits
 die drei Felder zwischen den vier
 Strichbändern, strichgefüllte Halbkreise
 und Dreiecke die Griffplatte und den
 Knauf. Die Dolchklinge mit Mittel-
 rippe trägt zwei Niete, zu ihr gehören
 13 Nietnägels des vergangenen Griffes.
 Die Garnitur komplettieren eine lange
 Gewandnadel mit kleinem, scheiben-
 artigem Kopfe, ein schöner Doppel-
 spiralarmring, ein herzförmiger Brust-
 schmuck, eine Spirale, eine Näh-
 nadel und ein Zängelchen zum Entfernen
 von Haaren.

Das frühhallstättische Urnen-
 gräberfeld von Grünwald bei Mün-
 chen bescherte nicht nur fast mit jeder
 neu aufgedeckten Urne 2 bis 3 Beigefäße
 und mehrere Bronzen — einmal sogar

einen wahren Schatz, mehrmals eine singuläre
 Fibelform —, es gab in einzelnen seiner Funde
 wertvolle Anregungen. Die Frage des Gebrauchs
 prähistorischen Ringgeldes und des Sonnen-
 kultes in vorgeschichtlicher Zeit dürften eine
 neue Beantwortung in bejahendem Sinne er-
 halten haben, wie auch die Annahme, daß in
 jener frühen Zeit schon das Würfelspiel (Knöchel-
 spiel) in Übung war, zweifelfreie Nachweise
 erhalten haben mag.



b
 Abb. 1

a

runden, zylindrischen und kegelförmigen Köp-
 fen und geschwollenen, durchbohrten Halsen,
 glatt oder mit reizvollen Mustern verziert, dann
 Spiralen, Pfeilspitzen, stabförmige Armringe und
 Stollenarmbänder und eine Dolchklinge aus
 Bronze, eine große, kegelförmige, durchbohrte
 Bernsteinperle und schließlich einen kleinen
 Henkelkrug mit scharf abgesetztem Halse. Eine
 Bronzecelt, zwar den vorerwähnten ähnlich,
 doch weiter fortgebildet, ebenfalls aus der jüngeren

Ein schönes Museumsstück ist ein angeblich aus der Gegend von Planegg, Bez.-A. München, stammender, gewaltiger, gegossener Hohlartring (Abbildung 1b), den sieben Gruppen erhabener Querrippen in acht von konzentrischen Kreisen bedeckte Felder teilen. Der gleichen Zeit, dem ersten Abschnitte der jüngeren Hallstattperiode, sind die Schalen von Hörblach, Bez.-A. Kitzingen, und die singuläre hellfarbige und rotbemalte, dann die bräunliche und weißbemalte und schließlich die graphitiierte Keramik von Beilngries (Medizinalrat Dr. Thenn) zuzuweisen.

Eine interessante Fundgruppe ergab das neue La Tène Gräberfeld in Obermenzing bei München. Neben einem großen Mittel-La-Tène-Eisenschwert mit Eisenscheide, einem Eisenmesser, einer sehr langen schmalen Eisenlanzenspitze mit Mittelrippe, einem geflügelten Schildbuckel, einem spiralig gewundenen Bronzefingerring, einem Armreiffragment etc. und zwei Mittel-La-Tène-Fibeln erbrachte es das Instrumentarium eines vorgeschichtlichen Chirurgen, eine Sonde und ein Kauterium, beide möglicherweise griechischer Provenienz.

Brandgräbern der römischen Kaiserzeit bei Hammerau, Bez.-A. Laufen, wurden außer den Scherben verschiedener, nicht rekonstruierbarer Gefäße und den Resten fast völlig zerstörter Bronzen zwei große, nun rekonstruierte, schöne Bilderschüsseln aus Terra sigillata, eine flache Schale und eine Schale mit Fuß entnommen. Das Gesamtinventar der in Harlaching, Bez.-A. München, aufgedeckten 15 spätrömischen Skelettgräber umfaßt einen Bronzearmreif, eine Bronzearmbrustfibel, eine Bronzegürtelschließe, drei kleine, silberne Nadeln und einen silbernen Fingerring, zwei Armreife aus verschlungenem Bronzedraht, der verschieden farbige Glasperlen gefaßt hält, eine Anzahl Glasperlen, einen torzierten Bronzearmreif, eine Glasschale, einen Tonkrug und den Rest eines von Bronzebändern umschlungenen Tontopfes.

S. K. H. Prinzregent Ludwig schenkte an die Staatssammlung ein spätrömisches Brandgrab, das bei einer Wegverlegung in Leutstetten entdeckt worden war. Die hohe, graue Urne mit dem Leichenbrande war von einer Dachplatte abgedeckt; darauf befanden sich die acht Beigefäße — darunter eine große Sigillata-Bilderschüssel und eine Reibschale, — zwei Eisenmesser, eine Bronzefibel und mehrere Bruchstücke verschiedener Eisengeräte.

Sieben komplette römische Gräber aus

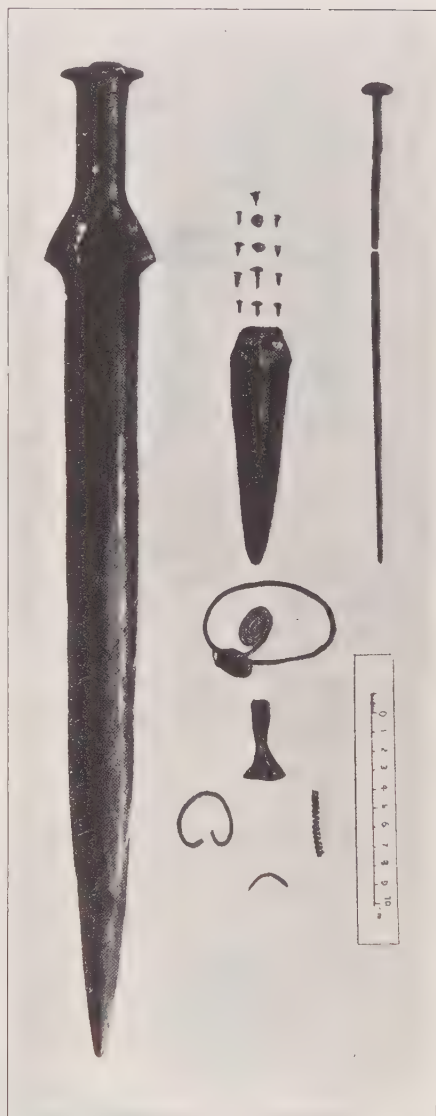


Abb. 2

Rheinabern mit dem gesamten Grabinhalt sind ein Geschenk von Kommerzienrat W. Ludowici. Eines der Gräber ist ein Skelettgrab, bei welchem die Leiche zwischen zeltartig zusammengestellte, von Dachziegeln abgedeckte Ziegelplatten gebettet worden war. Die Brandgräber zeigen, wie



Abb. 3

beinahe schlechthin jeder einigermaßen brauchbare Gegenstand dienlich schien, die Reste der verbrannten Körper aufzunehmen. Bald ist es die

reguläre Graburne, die frei im Boden steht oder von sorgfältig gesetzten Dachplatten geschützt wird, bald nur ein kümmerlicher Urnenrest, den Amphorenfragmente überwölben; dann wiederum ist es eine Sigillata-Bilderschüssel, eine gewöhnliche Reibschale oder sogar nur ein Hypokaustenrohr. Die Beigaben sind ein gelbrötliches Tonkrüglein, ein kleines, schwarzes Väschen, ein Henkelfläschchen aus Glas, ein graues Tonlämpchen und Sigillataböden oder ein rötliches, bauchiges Henkelkrüglein und die Fragmente von Sigillata-, Ton- und Glasgefäßen oder nur Sigillata- und Tonscherben oder ein als Deckel verwendeter Sigillateller, zwei gelbrötliche Tonkrüge, eine Serie von Scherben verschiedener Sigillatagefäße und die Bruchstücke eines schwarzen Dallenväschens oder sodann ein kleines, schwarzes Dallenväschen, ein kleiner, gehenkelter Krug aus rötlichem Ton, eine kleine, graue Urne, Fragmente eines grauen Tonuntertellers und ornamentierter und nicht ornamentierter Sigillaten oder schließlich eine große Reibschale mit übergebogenem Rande, ein unglasierter Krug aus hellem Ton, ein gehenkelttes Glasfläschchen mit quadratischem Querschnitt, Fragmente eines un-

glasierten, bauchigen Tonkrügleins und unbestimmbare Eisenreste.

Sehr heterogene Objekte vereinigt eine kleine



Abb. 4

Serie (Abbildung 3) in sich, die in den Besitz der Staatssammlung gelangte und deren Herkunftsorte angeblich Deisenhofen und Grünwald, Bez.-A. München, sein sollen: zwei römische Statuetten, ein römischer Schlüssel, eine römische Armbrustfibel und drei Schlangenarmreife, dazu eine Späthallstattfibel, eine Fibel von Bosnischer Form, ein Fragment einer geknoteten (griechischen?) Fibel, ein Ringchen und ein frühmittelalterlicher Ring. Alle Gegenstände sind aus Bronze.

Eine recht ansehnliche Ausbeute ergab das große Reihengraberfeld der Völkerwanderungszeit bei Peigen, Bez.-A. Landau a. I. Zahlreiche Eisenfeilspitzen mit und ohne Widerhaken, primitive Eisenmesser, eine ganze Reihe von Gürtelschließen mehrerer Formen, unter denen jene mit kräftiger Öse, starkem Dorn und breitem, gerundetem Befestigungsblatt prävalieren, viele bemalte und einfarbige Ton- und Glasperlen, eine Eisenlanzenspitze u. s. f. wurden den Gräbern entnommen. Das schönste Stück ist eine Bronzescheibenfibel mit Einlagen (Granat). Bemerkenswert schöne Erzeugnisse der Merowingerzeit (Abbildung 4), Skelettgräbern bei Breitbrunn am Ammersee entstammend und von der Münchner Firma Pfister und Schmidt, Inhaber Mattes und Jörgler, geschenkt, sind eine breite zweischneidige Spatha, ein kräftiger Langsax, ein hoher Schildbuckel mit fünf silberplattierten Beschlag-nägeln und zwei weitere, rundköpfige, ebenfalls silberplattierte Nietnägeln.

J. Ranke

H. A. Ried

MITTEILUNGEN DER K. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK (HAND- SCHRIFTENABTEILUNG)

Die Bibliothek hat für die architektonische Gruppe ihrer Handschriftenabteilung eine sehr wichtige Erwerbung gemacht, indem sie die von dem Bahnverwalter Hans Moninger angelegte, dann in die Sammlung Pfister übergegangene Sammlung von Handzeichnungen und Entwürfen des seinerzeitigen k. Hofbaudirektors Eduard von Riedel (1813—1885) in ihren Besitz brachte (368 Blätter). Die Sammlung enthält teils akademische Entwürfe Riedels, teils Skizzen und Bauentwürfe aus den verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Tätigkeit, charakteristisch für die Gärtnerische Schule, welche die architektonische Richtung Riedels beeinflusste, und überaus bedeutsam für die Baugeschichte Mün-

chens. Riedels Pläne bilden eine wertvolle Ergänzung zu der ebenfalls von Moninger angelegten, vom bayerischen Staat erworbenen und der k. Technischen Hochschule überwiesenen Sammlung Gärtnerischer Entwürfe. Aus der letzten Periode von Riedels Tätigkeit interessieren in der neuen Erwerbung der Staatsbibliothek besonders die Entwürfe zu Bauten in dem sogenannten Maximiliansstil, da diese Pläne bei der amtlichen Stellung Riedels zu König Max II. wohl den unmittelbaren Ausdruck der Ansichten des Königs über diesen hauptsächlich in der Münchner Maximilianstraße durchgeführten Stil zur Anschauung bringen. Hervorzuheben sind darunter Pläne für das Nationalmuseum, für einen beabsichtigten Neubau der Universität mit Universitätskirche und Georgianum, welcher auf das Areal des Kadettenkorps (jetzt Justizpalast) zu stehen gekommen wäre, aber infolge des Todes des Königs nicht zur Ausführung gelangte, ferner Pläne für eine Gruftkapelle des Königs. Weiter sind zu erwähnen Entwürfe für das Münchner Kunstvereinsgebäude, für die Kirche des Zisterzienserklosters Mehrerau bei Bregenz, für die Pfarrkirche zu Dornbirn in Vorarlberg usw. Als Anhang ist eine Sammlung von Plänen, Skizzen und Bauentwürfen des Vaters Eduards von Riedel, des ehemals markgräfl. Ansbach-Bayreuthschen Architekten, dann K. Bayerischen Kreis- und Regierungsbaumeisters, später Oberbaurats Karl Christian von Riedel beigegeben, Zeichnungen zu Bauten von Wohnhäusern, Kirchen, Schlössern, Brücken, Triumphbogen usw. aus den Jahren 1783—1830. Nennenswert sind darunter Entwürfe zu einer Kirche in Markt Erlbach, zu einem Versammlungshaus in Bad Steben, zu einer Kirche auf dem Armsenberg bei Kemnath, zu Dekorationen anlässlich des Aufenthaltes Napoleons I. in Bayreuth usw. Einer ungleich bedeutsameren Erwerbung durfte sich die Bibliothek bald darnach erfreuen. Der K. Kämmerer und Hauptmann a. D., Herr Max von Klenze, schenkte ihr in hochherziger Gesinnung den in seinem Besitze befindlichen Nachlaß seines Großvaters Leo von Klenze (1784—1864). Es braucht hier nicht betont zu werden, von welch hoher Bedeutung dieser Nachlaß Klenzes für die Kunstgeschichte ist. In fünf Kästen und sechs Mappen ist ungemein interessantes Material über Klenzes künstlerische Tätigkeit geboten. Ein Teil des Nachlasses ist zunächst noch von der öffentlichen Benützung ausgeschlossen, so insbesondere die sieben

Bände von „Memorabilien“, welche Klenze verfaßt hat. Einem späteren Geschlechte werden sie wohl als wichtige geschichtliche Quelle dienen.

Die Autographensammlung der Bibliothek konnte eine Reihe von interessanten Briefen bayerischer Künstler des 19. Jahrhunderts erwerben.

Erfreulicherweise kann auch berichtet werden, daß der reiche Bestand der Miniaturenhandschriften einigen Zugang erfuhr. Aus Privatbesitz konnte ein Pergamentblatt eines Antiphonariums in Großfolio angekauft werden; der Kodex war 1430 zu Mainz hergestellt worden, wie eine gleichzeitige Notiz auf diesem Blatte meldet; eine sehr hübsche Miniatur schmückt die eine Seite des Bruchstückes. Mit Hilfe eines beträchtlichen Zuschusses, den das k. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten überwies, war es ferner möglich, das beste Stück aus Katalog 46 des Antiquariats J. Halle hier zu erwerben, nämlich eine Pergamenthandschrift des XV. Jahrhunderts, die textlich und kunstgeschichtlich von erheblichem Wert ist. Es handelt sich um deutsche Texte von Heiligenleben, welche den in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zahlreich gedruckten „Passionalien“ oder „Leben der Heiligen“ sehr nahe stehen. Dem Dialekt nach stammt die Handschrift wahrscheinlich aus Augsburg. Sie ist mit 42 überaus fein gemalten Initialbildern geschmückt, deren Einreihung in die Geschichte der Augsburger Miniaturmalerei eine reizvolle Aufgabe bilden wird. In gut entworfene Initialen sind Heiligenfiguren hineinkomponiert und sehr liebevoll gemalt, während auf die Blattränder geschickt und mit Geschmack ornamentale Ranken aufgelegt sind. Die Erhaltung der im XVII. Jahrhundert in zwei Bände gebundenen, aus englischem Privatbesitz kommenden Handschrift ist, von unbeholfener Beschneidung abgesehen, eine hervorragende gute. Die neue Erwerbung wurde als Cod. germ. 6834 aufgestellt.

Georg Leidinger

BERICHT ÜBER DIE TÄTIGKEIT DES BAYER. VEREINS DER KUNST- FREUNDE

(MUSEUMSVEREIN)

Vom Juni 1911 bis März 1913

Vgl. Band 1911, S. 171

Der Verein erwarb im Januar 1913 eine schwarz-figurige attische Amphora des 6. Jahrhunderts zur Aufstellung in der Kgl. Vasensammlung. In Verbindung mit dem Kunstverein München veranstaltete der Museumsverein in dessen Räumen eine Miniaturenausstellung, die am 9. März 1912 eröffnet wurde. Am 19. März führte Kustos Dr. Buchheit die Vereinsmitglieder durch diese Ausstellung. Zur selben Zeit veranstaltete der Museumsverein im Studieng Gebäude des Nationalmuseums eine Ausstellung der Aufnahmen griechischer und byzantinischer Baudenkmale des heutigen Königreiches Griechenland, Originalphotographien, die von der Kgl. Preussischen Meßbildanstalt in Berlin im Auftrage der griechischen Regierung hergestellt worden waren. In dieser Ausstellung hielten die Herren Dr. H. Pringsheim und Kustos Dr. Eduard Schmidt mehrere Führungen bei freiem Eintritt ab. Die Ausstellung, die am 11. März eröffnet worden war, wurde am 3. April geschlossen. Am 31. Mai 1912 veranstaltete Direktor Prof. Dr. Scherman für die Mitglieder des Museumsvereins eine Führung durch die Neuerwerbungen indischer Kunstwerke des Ethnographischen Museums. Am 26. Februar 1913 sprach im großen Saale des Künstlerhauses Geheimer Hofrat Prof. Dr. Back, Direktor des Großherzoglichen Museums in Darmstadt, über einige Hauptwerke altmittelrheinischer Kunst. Zu diesem Vortrage hatte der Museumsverein auch die Mitglieder des Altertumsvereines, des Historischen Vereines, des Künstlerhausvereines, der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft und den Ausschuß des Kunstvereins München geladen.

Gesellige Mitgliederabende hielt der Verein am 29. November 1911, 11. Januar und 13. März 1912 und am 17. Februar 1913 ab. An diesem letzten Abend besprach in längeren Ausführungen Direktor Dr. Stegmann Textilien, vorwiegend italienische und spanische Samte des 15.—17. Jahrhunderts, aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Herzogs Luitpold in Bayern.

Die Generalversammlungen des Vereines fanden am 3. Dezember 1911 und am 21. Dezember



Abb. 1 Prunkschrein

1912 statt. In dieser letzten Generalversammlung wurden die Mitglieder des Bayer. Stiftungsfonds zu Ehrenmitgliedern des Museumsvereins ernannt. Die Mitgliederzahl beträgt 223.

MAXIMILIANS-MUSEUM DER STADT AUGSBURG

BERICHT FÜR 1912

Unter Leitung des kgl. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns wurde im September mit der Anlage eines wissenschaftlichen Inventars des Museums begonnen. Bei dieser Gelegenheit erfuhr der Saal der mittelalterlichen Plastik eine größere Änderung: die

Auf einer verkröpften Platte erhebt sich über einem gekahlten Sockel der Schrein mit 2 Flügeltüren. Seitlich Voluten und Freißguren. Schlagleiste und Angelpfosten bilden gewundene Säulen; auf den Flügeln rahmt eine Pilasterordnung Reliefs. Der pyramidenförmig ansteigende Aufsatz enthält im untern Teil — zwischen Karyatiden — das Zifferblatt der Uhr. Darüber Monatscheibe und Darstellung des Mondaspektes durch eine blaugoldene Kugel unter einem von einer Freißgur bekrönten Baldachin. Der Sockel enthält einen ausziehbaren Spiegel und eine mit Seide gefütterte Schublade; hinter den auf der Innenseite mit mythologischen Szenen bemalten Türen liegen



Abb. 3 Toilette-Kassette

Madonna aus St. Ulrich aus dem Kreise des Meisters vom Blaubeurer Hochaltar, das Hauptstück der Abteilung, erhielt einen günstig beleuchteten Platz in der Mitte des Raums, wo sie nun auch von den Seiten betrachtet werden kann; bei der Neuordnung der nördlichen Wand konnten einzelne Stücke ihrer Qualität entsprechend besser placiert werden.

Die Sammeltätigkeit des Museums richtete sich in diesem Jahre hauptsächlich auf Erweiterung der Abteilung für Goldschmiedearbeiten. Unter den Neuerwerbungen sind hervorzuheben: Prunkschrein. Höhe 90, größte Breite 67 cm. Aus der Sammlung Baron Karl v. Rotschild, Frankfurt a. M., Geschenk des Herrn Kommerzienrat Fr. Ohlenroth in Augsburg. (Abb. 1)

10 Schubfächer; zwei weitere Schubladen im Gebälk. Der Schrein ist aus verschiedenerlei Holz, hauptsächlich Eiche und Mahagoni gearbeitet. Die Schauflächen sind mit Schildpatt, die Rückseite mit Nußbaumholz furniert. Säulen und Ziervasen aus Schildpatt. Alle Profile mit dünnem Silberblech verkleidet. Die übrige Silberverzierung verwendet Laub- und Bandwerk mit eingestreuten Figürchen und Büsten, dazu 7 kleine und 2 größere silbergetriebene Reliefs mit mythologischen Darstellungen. Weder das Beschläg noch die Uhr trägt irgend eine Marke oder Bezeichnung. Die Dekoration mit Lambrequins, Baldachinen, fremdländischen Figuren und Tieren neben den altertümlichen Fruchtgehängen weist das Werk in das 3. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Die

zwei großen Tierreliefs zeigen Verwandtschaft mit Arbeiten des Augsburger Meisters Joh. Andr. Thelott (1654—1734), hinter denen sie aber an Qualität zurückstehen. Überhaupt ist das Stück mehr reich als fein durchgearbeitet. Von den kleinen Medaillons findet sich eines (Juno mit Pfau) wieder an einer im Besitz des Museums befindlichen Toilette-Kassette. (Abb. 2) Diese ist ebenfalls in Holz mit Schildpattverkleidung

gedrückten Kugelfüßen. Vorn niederer Federkasten mit Klappdeckel. Das Gehäuse für die Einsätze ist mit einer am Rand gewellten Platte bedeckt. Auf den seitlichen Einsätzen niedere gewölbte, auf dem mittleren ein hoher kugelförmiger, abnehmbarer Deckel. Sämtliche Schauflächen zeigen stark erhabene getriebenes, vollsaftiges Blattwerk mit großen Blumen, Vögeln und Fruchtbändern, dazwischen ergänzende



Abb. 3 Tintenzeug

gearbeitet, zeigt gleiche Silberbeschläge und Zierleisten und stammt zweifellos aus der nämlichen Werkstatt. Von ihrer noch vollständig erhaltenen Einrichtung tragen die vergoldeten Döschen mit emaillierten Deckeln die Augsburger Marke ohne Jahresbuchstaben und den Stempel T. B., d. i. nach Rosenberg: Tobias Bauer, 1685—1735. Doch darf dieser Name schwerlich auch für die Kassette und den Schrein in Anspruch genommen werden.

Tintenzeug. Silber. Höhe 11, Breite 20,5, Tiefe 13 cm. (Abb. 3) Rechteckig, auf vier

Zeichnung in Punktmanier. In der gleichen Technik sind auf die Rückwand des Federkastens Blattranken graviert. Die Wölbung der zwei seitlichen Einsatze trägt getriebene Blütenbordüren, auf dem Deckel des mittleren finden sich wieder die großen Blüten, diesmal mit Durchbrechungen. Der Kasten ist aus vier Stücken zusammengesetzt. Auf jedem Teil wiederholen sich die Marken: Augsburger Beschauzeichen ohne Buchstaben (d. h. vor 1735), Meistermarke H. B. (vom gleichen noch nicht identifizierten Meister besitzt das

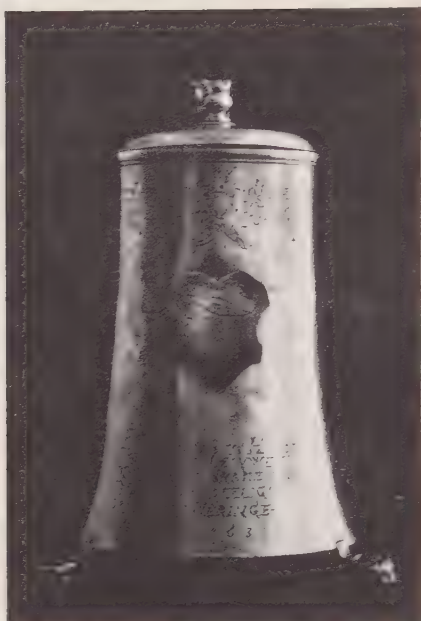


Abb. 4 Zunftkanne

Museum eine kleine silberne Dose), Freistempel FR, Marke C. A. Augsburger Arbeit um 1700. Stockgriff. Silber. Durchmesser 5,5 cm. Konisch, mit Guirlanden und Blumengehängen, auf der Oberseite der Doppeladler mit dem Augsburger Stadtpyr. Am Rohr ein ornamentierter Quasthenkel. Meistermarke J. A. O. Augsburger Beschauezeichen mit dem Jahresbuchstaben G, d. h. nach Rosenberg zwischen 1745/47 gefertigt. Nach dem Ornament ist das Stück 1770 80 zu datieren.

Uhrgehänge. Länge 20,5 cm. Die Uhr flach, Gold emailliert. Rückseite blaues Feld, von einer Bordüre mit weißen Punkten und Ringen eingefasst. Gravierter Spindelkloben, bezeichnet D. Jennings, London Nr. 2669. Ebenfalls an Ketten, die wie der gemeinsame Bügel blaue emaillierte Felder mit weißer Einfassung zeigen, hängen der Uhrenschlüssel und ein Petschaft mit Topas, darauf eingeschnitten Amor auf einem Segelschiff und die Umschrift: Elle Ma Bien Conduit, Löwenmarke und die Buchstaben S. G. Ausgang 18. Jahrhundert. (Leihgabe des Herrn Kommerzienrat Ohlenroth).

An Zinn wurde erworben:

Zunftkanne. Höhe 44, Durchm. 23,5 cm, (Abb. 4) Konisch auf drei Löwenfüßen mit Kugeln. Bandhenkel an der Wurzel ornamentiert, flacher Scharnierdeckel, am Griff Engelsköpfchen, zweimal abgesetzter Kugelknopf. Leichte Strichmuster auf dem Deckel. Auf dem Leib graviert: am oberen Rand Wappen der Leinenweber mit den Namen der Vorgeher, am unteren Rand die Inschrift: Ein. Ersam. Beis. Handt. Werch. Der. Leinweber. Meister. Und. Knappen. In. Der. Chur. Firsteliche. Grafschaft. Meringe. 1693. Auf der Mitte des Leibes Ansteckschild mit zwei gekreuzten Weberschiffchen und den Buchstaben C. L. (später). Im Boden Rosette. Auf dem Henkel zweimal Augsburger Marke: Pyr mit Buchstb. A. V. und Meistermarke J. R. Kleiner Humpen. Höhe 9,5, Durchm. 8 cm. Konisch auf Engelsfüßchen, gebogener Bandhenkel. Auf dem Leib zwischen zwei gravierten Rankenbordüren ovale Buckelschilder. Flacher Deckel mit gedrehtem Knopf. Ohne Marke. (Eigentum: Architekt Wanner), Ein ähnliches Stück befindet sich in der Sammlung Nestel, Stuttgart, dort mit Meistermarke J. W. (Joh. Wedel?). 2. Hälfte. 17. Jahrh. Abgebildet Cice-

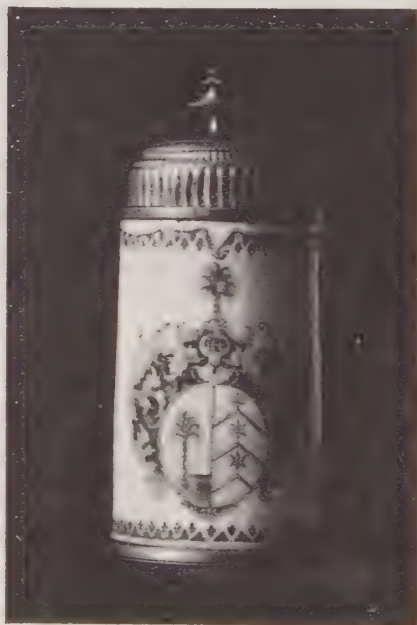


Abb. 5 Zunftkanne

rone IV. 23 bei Leo Ballet: das alte Zinngießerhandwerk in Ulm.

Die Abteilung *Fayence*, die sich bemüht, ihren Bestand an schwäbischen Erzeugnissen auszubauen, erhielt folgenden Zuwachs:

Walzenkrug. Höhe 25,5, Durchmesser 13 cm. (Abb. 5) Stark ausgebogener Henkel mit blauem Grätenmuster, innen flach, außen leicht gewölbt, spitze Dreieckswurzel. Blaudekor: auf der Vorderseite Wappen der Familie von Unold (Memmingen), links und rechts ein Blumenzweig. Am oberen und unteren Rand Zackenbordüre mit kleinen Blüten. Blaßrosa Glasur. Auf dem Boden Drehringe. Der Fußreif und der hochgewölbte Deckel mit Riffelung und gedrehtem Knopf aus Zinn. Schwarzmarke Künersberg. Malermarke (?) J. O. Der Typus dieses repräsentativen Stückes ist unter den bekannten Künersberger Krügen u. W. nicht mehr vertreten. *Tintenzug*. Höhe 12, Länge 15,5, Tiefe 11 cm. Rechteckig auf vier Nuppenfüßen. Geschlossenes Gehäuse mit zwei Einsatzlöchern, davor niedriger Federkasten mit gitterartig durchbrochenen Wän-

den. Dekor: Streublumen und Insekten in blau, gelb, grün, mangan-violett und mangan-schwarz. Die Gitterwände des Federkastens blau und gelb bemalt. Glänzend weiße Glasur. Blaumarke Künersberg.

Schließlich ist noch eine Statuette zu nennen, die im Saal der mittelalterlichen Plastik aufgestellt wurde:

Heiliger Sebastian. Wandstatuette. Lindenholz. Größe 107 cm. Mit einem Lententuch bekleidet vor einem Baum mit Astansätzen stehend; bartlos, der von Locken umrahmte Kopf ist gegen die rechte Schulter geneigt, der Blick abwärts gerichtet. Der hochgehobene rechte und der gesenkte linke Arm waren an den Baum gefesselt. Augsburgisch 1510—20. Geschenk des Herrn Buchwieser. Trotz ihrer sehr schlechten Erhaltung ist die Statuette willkommen als einzige Freifigur des Museums, die die Augsburger Frührenaissance vertritt. Über die Erwerbungen der prähistorischen Abteilung wird an anderer Stelle berichtet werden.

Hauttmann

Hanfstaengl





a39001 003076059b

7.74

Library
of the
Walters Art Gallery

